الحارة فى السينما المصرية

١٩٣٩ - ٢٠٠١

تأليف: مى التلمسانى

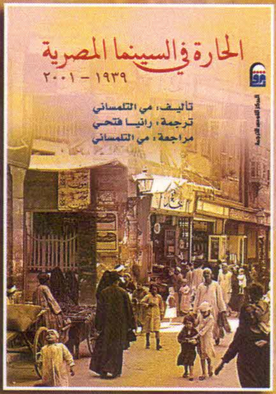
ترجمة: رانيا فتحى

مراجعة: مى التلمسانى

المركز القومى للترجمة

2307





الفنان لا يصور المكان، إنما يخلقه وينتجه. مقولة شهيرة لبول كلى ينطلق منها هذا الكتاب الذى يتناول مفاهيم الخلق والإنتاج والتكوين المرتبطة بتشكيل الخطاب الاجتماعى والسينمائى عن الحارة فى السينما المصرية. يرتبط مفهوم الخلق بفكرة العمل المتفرد، أما الإنتاج فيحيل إلى صورة المنتج المتكرر أو "الوصفة" القابلة للتطبيق مرات ومرات. ما بين مفهومى "الخلق" و"الإنتاج"، تتسع المسافة بين "فن" السينما وبين "صناعة" السينما. يبدو فى هذا الإطار التمثل السينمائى للحارة وكأنه نتاج عملية تفاعل بين فعلين متزامنين: فعل إبداعى يقوم على خلق المكان بوصفه بؤرة رمزية أسطورية ذات خصوصية، وفعل إنتاجى يقوم على تصوير المكان بوصفه وحدة فيزيقية وهندسية تشكلها خطوط ورسوم مهندس الديكور وتخضع لقواعد حرفية أولاً، ثم لتوظيف إيديولوجى ثانيًا يقوم بصياغته كاتب السيناريو والمخرج.

هكذا، تغدو الحارة - بوصفها مكانًا سينمائيًا - مسرحًا لأشكال عدة من السجال الاجتماعى والفنى التى تمتد من التأصيل الإيديولوجى لفكرة التجانس الشديد بين وحدات المكان (المدينة مثلاً) حتى تفكيك الأساطير المؤسسة للوحدة الجماعية (كما تتجلى فى الفكر القومى)...ومن تثبيت بعض المفاهيم الجمالية الكلاسيكية كالشفافية وقابلية التصديق حتى المساءلة الحداثية للأعراف الفنية المستقرة.

تصميم الغلاف: عبد العزيز السماحي

الحارة فى السينما المصرية

(١٩٣٩ - ٢٠٠١)

المركز القومى للترجمة
تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور
مدير المركز: أنور مغيث

- العدد: 2307
- الحارة فى السينما المصرية (١٩٣٩- ٢٠٠١)
- مى التلمسانى
- رانيا فتحى
- اللغة: الفرنسية
- الطبعة الأولى 2014

هذه ترجمة كتاب:
La Figuration de la hara dans le cinéma égyptien
Par: May Telmissany

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

الحارة فى السينما المصرية

(١٩٣٩ - ٢٠٠١)

تأليف ومراجعة: مي التلمسانى
ترجمـــــة: رانيـا فتـحى

2014

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

التلمسانى، مى.
الحارة فى السينما المصرية / تأليف ومراجعة: مى التلمسانى،
ترجمة: رانيا فتحى.
ط١ - القاهرة: المركز القومى للترجمة، ٢٠١٤
٢٩٢ ص؛ ٢٤ سم
١ - السينما - الجوانب الاجتماعية.
٢ - السينما - مصر.
(أ) فتحى، رانيا (مترجمة).
(ب) التلمسانى، مى (مراجعة).
(جـ) العنوان ٣٠١،١٦١

رقم الإيداع ٢٠١٢/١٧٦٥٤
الترقيم الدولى 978-977-718-073-3
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

المحتويات

تصدير 7

تقديم 9

الفصل الأول: إنتاج المكان 29

أولاً: ملامح المكان الفيزيقى 37

(أ) الحارة: الأصل اللغوى والتوصيف 37

(ب) التنظيم والعمران المدنى 45

(ج) المدينة – السينما 56

ثانياً: بلاغة المكان الفيلمى وشاعريته 77

(أ) المكان والفضاء 82

(ب) ثلاثية "هنا"، و"هناك" و"البعيد" 85

(ج) تشظى/تماسك المكان 90

(د) الوصفى والسردى 95

(هـ) التشكيل الهندسى للحارة 103

الفصل الثانى: الأسطورة الشعبية وميثولوجيا الجماعة 109

أولاً: الأسطورة والطقس 117

ثانياً: الأسطورة بوصفها منطقاً ومعرفة جماعية 121

ثالثًا: الواقعية وتمثيل أسطورة الحارة 130

رابعًا: طقوس اليومى والمعاش 150

(أ) نطاق الألفة والتزاور 153

(ب) نطاق الموت 163

(ج) نطاق المهنة والعمل 171

(د) وظائف الطقس الاجتماعى 183

الفصل الثالث: أنماط الحارة والهوية الجماعية 189

أولاً: النمط بين الجمود والتجديد 201

ثانيًا: الأنماط الرئيسية فى أفلام الحارة 210

(أ) ابن البلد 213

(ب) الأفندى، المتعلم 222

(ج) الفتوة، البلطجى 231

ثالثًا: فوضى الهوية وأنساقها 240

خاتمة 259

الهوامش 267

قائمة المراجع 277

قائمة الأفلام المصرية المذكورة 285

تصدير

هذا الكتاب هو ترجمة منقحة لرسالة الدكتوراه فى الأدب المقارن والسينما التى حصلتُ عليها من جامعة مونتريال فى كندا، وقد كُتبت الرسالة بين عامى ٢٠٠١ و٢٠٠٤ ونوقشت فى صورتها الأولى تحت عنوان "تمثيلات الحارة (الحى الشعبى) فى السينما المصرية" فى ربيع عام ٢٠٠٥، ثم نشرت عام ٢٠١١ فى كتاب باللغة الفرنسية بعنوان "الحارة فى السينما المصرية: الحى الشعبى والهوية القومية" فى دار نشر إيديسون أونيفرسيتير أوروبيين (EUE) الألمانية. أما الكتاب الحالى فهو ترجمة بتصرف للنص الفرنسى المنشور، فقد اخترت أن أحذف منه بعض الشروح والفقرات الوصفية الموجهة للقارئ الغربى، كما أضفت إليه عند مراجعة الترجمة العربية عدداً من الملاحظات والتحليلات الاستكمالية والهوامش لم تكن موجودة فى النص الفرنسى، وتجدر الإشارة هنا إلى أن الفترة الزمنية التى يغطيها الكتاب لم تأخذ فى الاعتبار أفلاماً مهمة أنتجت منذ بداية القرن الواحد والعشرين حتى اليوم، وذلك نظرًا لأن فترة اختيار الأفلام وجمع المادة العلمية توقفت عام ٢٠٠١. وأملى أن يثير هذا الكتاب اهتماماً فى الأوساط البحثية المصرية والعربية، وأن يتولى باحثون آخرون مناقشة واستكمال المادة العلمية موضوع الكتاب واستلهام المنهج النقدى المقارن لتحليل التطورات التى طرأت على صورة الحارة فى السينما فى السنوات العشر الأخيرة وعلاقتها بتمثلات الهوية القومية فى السينما المصرية.

وبمناسبة صدور الترجمة أود أن أتوجه بالشكر لكل من أسهم فى دعم هذا البحث منذ بدايته كأطروحة لنيل الدكتوراه وحتى صدوره اليوم فى طبعة عربية منقحة،

وأخص بالشكر الوكالة الكندية الدولية للتنمية (CIDA) التى وافقت على موضوع البحث وأتاحت لى من خلال برنامجها لدعم الباحثين الفرانكوفونيين فى العالم الحصول على منحة دكتوراه من أربع سنوات للدراسة فى جامعة مونتريال بكندا، كما أود أن أوجه شكرًا وعرفانًا للمشرفة على رسالة الدكتوراه، د. أماريل شنادى Amaryll Chanady، المتخصصة فى الدراسات الاجتماعية وما بعد الكولونيالية ورئيس قسم الأدب المقارن بالجامعة آنذاك، لتشجيعها الدائم وإتاحتها فرصة تدريس تاريخ السينما العالمية بالجامعة أثناء المنحة الدراسية وبعد انتهائها، كما أننى لا أستطيع أن أفى بالشكر والامتنان رفيقى فى قاعات العرض السينمائى وزوجى الذى أدين له بالاستمرار فى العمل الأكاديمى، وليد الخشاب، أستاذ الدراسات العربية بجامعة يورك، كندا، فلولاه لما أتممت هذا البحث فى حينه ولما تطورت طموحاتى البحثية وصولاً إلى التدريس والعمل بمجال البحث الأكاديمى فى كندا. وأخيرًا أود أن أشكر الصديقة رانيا فتحى، أستاذ الأدب بقسم اللغة الفرنسية فى جامعة القاهرة، لحماسها لترجمة هذا الكتاب وصبرها على تلكوئى فى السنة الأخيرة حتى انتهيت من مراجعة النص الأصلى وتعديله، لها منى خالص المودة والعرفان.

هذا الكتاب منذ أن كان فكرة وحتى الانتهاء من كتابته ثم مراجعته، يدين بالكثير لاسم عائلة التلمسانى وتاريخها؛ لذا أهديه لروح أبى عبد القادر التلمسانى، وعمى كامل التلمسانى وعمى حسن التلمسانى... فلولا انتمائى لهذه العائلة الفريدة لما كان عشقى للسينما وشغفى بالفن، ولولا دعم أبى الفكرى والروحى وثقافته الرحبة لما كان اعتزازى بالثقافتين العربية والفرنسية اللتين أنتمى إليهما بفضل توجيهه وعونه للإخوة التلمسانى ولتاريخهم المُلهِم هذه المحاولة البسيطة للتعرف على جانب من تاريخ السينما المصرية التى آمنوا بها وشاركوا فى صنعها.

مى التلمسانى

تقديم

فى عام ١٨٨٢، قامت إنجلترا بضم مصر إلى إمبراطوريتها لتأمين الطريق إلى مستعمراتها فى الهند، واستهدفت بصفة أساسية ثروات مصر الزراعية التى كانت مصدر الإمداد الرئيسى لجيوشها المنتشرة فى أرجاء العالم، كما استهدفت السيطرة على قناة السويس التى تربط أوروبا بالدول المستعمرة. هكذا احتلت قوى الاستعمار التوسعى مصر بعد تحررها الجزئى من سيطرة العثمانيين فى عهد محمد علىّ وحرمت البلاد زمنًا يمتد لأكثر من سبعين عامًا من حقها الطبيعى فى الاستقلال وإدارة شئونها بنفسها. تواكب هذا الاحتلال مع عملية التقسيم التى خضعت لها دول المشرق والمغرب العربى خلال القرنين التاسع عشر والعشرين ما بين القوتين العظميين آنذاك، إنجلترا وفرنسا.

وعلى الرغم من أن المصريين كانوا يدركون منذ العصور المصرية القديمة عناصر وحدتهم الجغرافية والتاريخية، فإن العصر الحديث جاءهم بشكل من أشكال الهوية القومية لم يعرفوه من قبل، يمثل النزعة القومية الحديثة nationalism التى أتت بها حملة نابليون إلى مصر فى بداية القرن التاسع عشر، والتى تأصلت بصورة أقوى بداية من عام ١٨٨٢، تلك النزعة القومية قامت على مفارقة أدت إلى ترسيخ الشعور بالظلم التاريخى الفادح لدى المصريين: فالدول القومية الاستعمارية حديثة العهد - والتى تبنت بكل إخلاص مبدأ الكيل بمكيالين - عرِفت منذ القرن التاسع عشر أيديولوجية الأمة القومية الحديثة nation-state وفقًا لمنطق الاستبعاد والإقصاء؛ حيث أنكرت الأممية القومية على الشعوب المستعمَرة القديمة وقصرتها على الشعوب

المستعمرة الحديثة. فكرة الأمة أو الدولة القومية الأوروبية، وفقًا لهذا المنطق، لم تكن نموذجًا يصلح للتطبيق في العالم كله، بل ذريعة فكرية لإحكام السيطرة على الشرق وتوطيد المشاريع التوسعية الأوروبية، وذلك في الوقت الذي يُنتزَع فيه من كينونات تاريخية ضاربة في عمق الزمان - مثل مصر والهند- حق تقرير المصير، بقوة المدفع والتوسع الصناعي والأيديولوجية الرأسمالية.

بعد اثنين وسبعين عامًا قضتها مصر تحت الاحتلال البريطاني، تخللتها فترة انتداب بداية من عام ١٩٢٢، استطاعت مصر الحصول على الاستقلال بفضل حركة الضباط الأحرار التي نجحت في تولي مقاليد الحكم وإسقاط النظامين الملكي والإقطاعي اللذين استمرا قرابة المئة وخمسين عامًا. وجاء عهد الرئيس جمال عبد الناصر (١٩٥٤ - ١٩٧٠) ليكون من أكثر العهود ثراء بالإنجازات السياسية والثقافية التي أعادت للمصريين بعضًا من مشاعر الكرامة والعزة والانتماء لكيان عربي إسلامي إفريقي أوسع وأشمل. وعلى الرغم من تجاوزات السلطة التي شهدتها فترة رئاسة عبد الناصر وملامح القمع العسكري التي تميزت بها هذه الفترة، فإن كاريزما عبد الناصر جعلت منه رمزًا لتقدم البلاد وسيادتها في أعين المصريين، يقول جاك بيرك عن تلك الفترة في كتابه "العرب بين الأمس واليوم":

> "تحول الانقلاب العسكري في مصر (١٩٥٢)، الذي أثبت فاعلية في استعادة الهوية القومية، إلى تغيير اقتصادي ثم إلى ثورة اجتماعية؛ فلقد استكملت حركة الإصلاح الزراعي، التي كان له فضل القيام بها، بحركة تخطيط تكاد تكون شاملة. لقد انطلق النظام أولاً من مشروعات اقتصاد مختلط وآمال رأسمالية وطنية إبدالية، غير أنه سرعان ما تحول على مراحل مفاجئة إلى إدارة دولية. ولم يكن ذلك بمعزل عن بعض المخاطر، مثل تفشي البيروقراطية على سبيل المثال أو تجاوزات الشرطة أو انخفاض المستوى الثقافي"(١).

إن أدبيات انقلاب ١٩٥٢ – الذى اعتبره أنصار عبد الناصر بمثابة ثورة حقيقية – تتفق كلها على دور الزعيم فى إرساء رؤية جديدة لمفهوم الهوية القومية، رؤية تربط بين الإيمان بماضٍ تليد وعريق من ناحية، وبين ضرورة استعادة مكانة الجمهورية الحديثة على المستوى الدولى من ناحية أخرى. وبغض النظر عن الوقائع التاريخية والتحليلات السياسية المرتبطة بهذه الرؤية والمؤيدة أو النافية لها، فلقد دشنت مرحلة ما أسماه بيرك "الانتقال من المقدس إلى التاريخى"(٢) وهو الانتقال الذى -كما نرى- لا يرجع فقط إلى الظرف الاستعمارى أو محاولات التحرر منه، بل إلى التحول الظاهرى باتجاه العلمانية فى الأوساط الاجتماعية والسياسية بوصفها مؤشراً على مدنية الدولة الحديثة التى قامت على الفصل بين السلطة الدينية والسلطة السياسية، أو إخضاع السلطة الدينية لرقابة الدولة. ولكن تلك العلمانية لم تكن إلا ملمحاً ظاهرياً؛ إذ إنه منذ بدايات النهضة التى أسس لها محمد علىّ وحتى اليوم، لم ينشأ فى وجدان المصريين فصل حاد بين الإيمان بالأعلى الترانسندنتالى والمطلق المقدس transcen-dence من جهة، وبين الوعى بالصيرورة وحتمية التغير التاريخى من جهة أخرى، وقد تجلى ذلك بأشكال عدة على المستوى الاقتصادى والسياسى والرمزى، كما سنرى فى كتابات الشيخ محمد عبده على سبيل المثال. ومثلت تلك الحركة المكوكية التى قامت على الدمج الدائم بين المقدس والدنيوى أحد ثوابت الحياة السياسية للطبقات الحاكمة فى مصر، سواء الأرستقراطية فى العهد الملكى أو البرجوازية (من ضباط وبيروقراطيين) فى الحقبة الناصرية أو العسكرية وطبقة رجال الأعمال فى فترة حكم السادات ومبارك. حيث بدا وكأن المقدس مفهوم دينى واجتماعى فى آن واحد، كما أن الوعى بالزمن وبالزمنية يحتوى على بعد ميتافيزيقى وسياسى- تاريخى فى ذات الوقت، وهو ما يضمن بدوره تحقق الوحدة بين ماضى الجماعة ومستقبلها. سنعود لاحقاً لهذه الفكرة لنتناولها بطريقة مفصلة ضمن الفصل الثانى الذى يعرض لطقس الحياة اليومية وعلاقته بالتمثيل الإسلامى لمفهوم الزمن.

فى المقابل، تتصدر صورة الزعيم عدداً من التحليلات السياسية والتاريخية التى تجعل منه ديكتاتوراً مطلقًا تارة، وتسبغ عليه صفة القائد الأوحد والأب وراعى الأمة والحكيم المنقذ والمخلص تارة أخرى، ولا تزال هذه الصورة تسيطر حتى يومنا هذا على الخطاب السياسى المصرى فى شتى تجلياته. لقد تم توظيف صورة الزعيم الأب فى المخيلة الاجتماعية والسياسية على مر العصور واحتفى به الساسة على اختلاف توجهاتهم سواء كانوا من الملكيين أو الجمهوريين، من الرأسماليين الوفديين أو من أعضاء الاتحاد الاشتراكى، من أعضاء الحزب الوطنى الديمقراطى أو من أعضاء جماعات الإسلام السياسى. الكل شعر بأهمية تكوين تلك الصورة وترسيخها فى المخيلة الجمعية التى ربطت دائمًا بشكل أبوى وذكورى بين الزعامة وبين الدور الاجتماعى لرب العائلة. ولم تخف الحاجة لإيجاد زعيم حتى يومنا هذا، بل وما زال هذا المطلب يحافظ على الخيط المقدس الذى اصطبغت به فكرة الزعامة منذ بداية العصر الحديث. ولعل من اللافت للنظر أن الحوار السينمائى ذا الطابع التعليمى الذى تطغى عليه ملامح الشوفينية المصرية (فى مقابل الهوية العربية أو الهويات الغربية) وتسيطر عليه القيم البالية (بما فيها قيمة الانصياع التام للأب أو للأخ الأكبر الذى يتماهى مع الزعيم الوطنى) فى أفلام يوسف وهبى وحسين صدقى فى الأربعينيات من القرن العشرين، لا يزال مستمراً بنفس النبرة الذكورية الأبوية، وإن تجلى بتنويعات مختلفة فى تسعينيات القرن فى أفلام عادل إمام الذى أطلقت عليه وسائل الإعلام دون مواربة لقب "الزعيم".

هذه اللمحة التاريخية السريعة تتيح لنا أن نضع السينما المصرية فى سياق تساؤل مزدوج حول الهوية والفكرة القومية، وهو التساؤل الذى ظل مطروحًا فى الأوساط الثقافية المصرية على مدار سنوات القرنين العشرين والحادى والعشرين. فغاية هذه الدراسة هو تسليط الضوء على تيمة سينمائية لم تدرس بالقدر الكافى رغم أهميتها، ألا وهى صورة الحارة والحى الشعبى ووظيفتهما فى خدمة الأيديولوجية

القومية. وسوف يتم تسليط الضوء على هذه العلاقة بين السينما والأيديولوجية من خلال رؤية نقدية لبعض الأفكار المسبقة الخاصة بمفهوم الهوية المصرية التى تقوم على التمايز، وعبر تناول صورة الحارة (الحى الشعبى) من منظور نسبى ودراسة تمثيلاتها representations الاجتماعية والجمالية والفيلمية. وإذا كانت السينما المصرية قد استقرت على تقديم الحارة بوصفها خير ممثل لهوية مصرية ثابتة ومستقرة منذ الأزل، فإننا سوف نسعى - من خلال صفحات هذا الكتاب - إلى تفكيك هذه الرؤية الأحادية لمفهوم الهوية ومساءلتها فى سياق الواقع التاريخى والاجتماعى التى نشأت فى كنفه. وفى الإطار الأوسع للسينما العالمية، سوف نحاول إبراز كيف يعجز التصوير القومى للحى الشعبى عن الإلمام بتركيب وتعقيد التمثيلات الاجتماعية والفيلمية، وكيف يعجز عن حصر كل العلاقات والتفاعلات المتحركة فيما بينها، كما سنحاول أيضًا توضيح الكيفية التى تحول من خلالها الخطاب القومى الأحادى إلى أداة دعائية propaganda على يد بعض السينمائيين الملتزمين سياسيًا.

لقد صبغت الحارة (بوصفها مكانًا ومادة للدراسات الاجتماعية) الخطاب الاجتماعى والسينمائى عبر مجموعة من المعارف والمدارك والمعتقدات الشخصية والجماعية، التى تأصلت فى شكل أنساق إنتاج وتفسير حقيقى للبيئة الاجتماعية. ولا يزال هذا التصور- الجامد إلى حد بعيد - عن الحارة، فى انشغاله بصيغة التمثيل الواقعى، يفرض حتى اليوم تفسيرات أيديولوجية لمشاكل المجتمع الملحة، متجاهلاً بقوة تنوع البيئات والطبقات داخل هذا المجتمع. فى سياق الخطاب الفيلمى الملتزم، مثلت الحارة نموذجًا للتماسك الاجتماعى وغدت الاستعارة المكانية الأشهر والأقوى للهوية المصرية الحقيقية بل والهوية العربية الإسلامية بصفة عامة، حيث تبدو الحارة كما لو كانت المركز الأساسى الذى تنتظم حوله فروق الهوية بين الطبقات وبين الانتماءات السياسية والدينية، والتى تنتظم أيضًا حوله مسألة "الآخر". إن ما نطمح إليه من خلال هذه الدراسة هو محاولة فهم التمثيلات السينمائية وعلاقتها بهذا التصور الاجتماعى،

والتى ترتبط ارتباطًا وثيقًا بإقحام الأيديولوجية كاستراتيجية لتوجيه المعنى. ولكننا برفضنا لكل تنميط للخطاب القومى عن الحارة، ولكل تمثيل أحادى البعد للمكان الشعبى، ندعى استحالة اختصار هذه التمثيلات فى نظام شامل لتحديد ملامح الهوية الاجتماعية والقومية بشكل قصرى. وسوف نحاول أيضًا من خلال هذا البحث، فهم كيفية تأصيل الخطاب القومى فى صيغته الاشتراكية أو الليبرالية من خلال السينما، وشرح أسباب إخضاع الصورة السينمائية – فى فترات تاريخية متنوعة – لتغييرات اتخذت فى بعض الأحيان أشكالاً راديكالية جذرية وذلك كى تتواءم وصيغ الخطاب السائدة فى المجتمع.

تندرج صياغة هذه التمثيلات فى سياق ديناميكى تقوم ركائزه على مجموعات من البشر تتلقى بطرق مختلفة نفس المكون الاجتماعى (الحارة كرمز للهوية القومية) الذى هو بالضرورة متعدد المعنى، وحتى يتسنى لها السيطرة عليه وتطويعه أو حتى فرضه على الفكر بوصفه ضرورة أو حتمية، تحاول كل مجموعة تعريف هذا المكون الاجتماعى من منظور مصلحتها الخاصة، وينتهى الأمر إلى دخولها فى صراع مع مجموعات أخرى فى مواجهة بين العناصر الاجتماعية الفاعلة والمتناقضة وبين البيئة الاجتماعية ومؤسسات الدولة. فى أوساط السينمائيين تم اختصار المعان والإيحاءات المتعددة لمفهوم الحارة ضمن نسق تفسير جامد، مع بعض الاستثناءات التى سوف نتوقف عندها فى دراستنا.

لقد قام المؤرخون وعلماء الاجتماع، فى سعيهم لإبراز العلاقة بين الماضى والحاضر، بصياغة رؤية للقاهرة بأحيائها الشعبية القديمة تتسم بالتواصل التاريخى ولا تعترف بمبدأ الانقطاع. يُظهر تحليل المكان الشعبى للحارة عددًا من المرجعيات الخاصة بالهوية (مثل المرجعية الدينية واللغوية)، التى قد يعمد الخطاب إلى الاحتفاء بها وتضمينها فى إطار نظام يتحكم فى توجيه المعنى نحو وجهة بذاتها، وقد يقوم بإقصائها فيكون الغياب هو فى حد ذاته اختيارًا أيديولوجيًا. إن كل نطاق من نطاقات

الهوية سواء القومى أو الإقليمى أو الدينى أو اللغوى يحتوى على عدة مراكز وعدد لا نهائى من خطوط التواصل الممكنة، تمثل السينما إحداها، والإجماع حول أهمية نطاق وفاعليته على حساب آخر فى لحظة تاريخية محددة لا يكون أبدًا تامًا أو كاملاً، وهذا ما يحدو بنا إلى تبنى وجهة نظر نسبية فى نقد المرجعيات الخاصة بالهوية القومية كما عبرت عنها السينما.

يبقى السؤال عن الدور الذى لعبته السينما فى الترويج لصورة معينة عن الهوية على حساب صورة أخرى سؤالاً مهمًا يتعين طرحه. فالسينما بوصفها فنًا جماعيًا وفن الجماعة أو الجماهير، كيف تراها الجماعة؟ هل تراها بوصفها مركزًا يحقق اتحاد الجماعة وتماسكها؟ وهل تساهم المؤسسة السينمائية فى خلق نظام "قيم اجتماعية مركزية وإرسائه"[٢] ومرجعية تحظى بالإجماع تستند إليها الجماعة بالمعنى التقليدى؟ وأى الأشكال الرسمية وغير الرسمية يتخذها هذا الإجماع على القيم؟ تطمح الدراسة إلى تقديم عناصر إجابة لبعض هذه التساؤلات وهى تدرك تمام الإدراك أن مهمتها لن تتمثل فى الإلمام بجميع المرجعيات المتمثلة للهوية فى الحارة السينمائية، بل فى إبراز النذر اليسير منها على سبيل المثال لا الحصر. تقدم هذه الدراسة نفسها إذن بوصفها إعادة قراءة (اعترافًا "بلذة النص" ولذة المشاهدة) للواقع السينمائى وتحليله من منظور جمالى واجتماعى، ذاك الواقع الذى هو فى الحقيقة صورة عقلية، أو تشكيل، أو "تمثيل"، أو نظام مرجعى متقطع يزعزع استقرار بعض المفاهيم الجامدة كمفهوم الهوية القومية والهوية الثقافية من منظور نقدى وتحليلى.

الحارة فى الدراسات الحالية

كان أحد الهموم الرئيسية للسينما المصرية منذ ثلاثينيات القرن العشرين وحتى يومنا هذا هو تشكيل الهوية القومية عبر المكان الفيلمى للحارة، ذلك المكان الذى مثل

تصويره عنصر تماسك وتمايز اجتماعي في آن، كما مثل ركيزة جمالية للأيديولوجيات المختلفة التي عرفتها مصر تحت الحكم الملكي ثم تحت الحكم الجمهوري. لقد تناولت العديد من الدراسات العربية والأجنبية تاريخ السينما المصرية الذي شارف على قرن من الزمان (أول إنتاج محلي يرجع كما هو معروف إلى سنة ١٩٢٣)(٤)، أغلبها اهتم بالجانب التاريخي وأغفل الجانب التنظيري والتحليلي والنقدي. في هذا السياق، لم يحظ المكان الشعبي للحارة، رغم حضوره القوي في الإنتاج السينمائي المصري، بالاهتمام الكافي من قبل المنظرين وذلك مع وجود بعض الاستثناءات التي - أحيانًا - ما تفتقد معايير البحث الأكاديمي الصارمة. ولقد أصل الاهتمام الواضح بالتيار الواقعي لفكرة تمثيل الحارة بوصفها مكانًا أساسيًا، مكان يتجسد عبره الواقع في السينما. ومن هذا المنطلق، مثلت الحارة بوصفها مكانًا إحدى المرجعيات الأساسية في الكتابة عن تاريخ السينما الواقعية المصرية. ويذكر أن هناك رسالة ماجستير واحدة قامت بتحليل صورة حارة نجيب محفوظ في السينما الواقعية، أجيزت في القاهرة عام ١٩٩٦. كما أن الكثير من نقاد السينما يشيرون إلى الحارة في مقالاتهم وفي متابعاتهم السينمائية، كما نجد في دراسات خميس خياطي وأحمد يوسف ومقالاتهما عن سينما المخرج "صلاح أبو سيف" الذي أولى اهتمامًا خاصًا للأحياء الشعبية. إن محاولة ملء هذا الفراغ النقدي والنظري عبر تحليل ملامح الحارة في السياق السينمائي هو أحد الأهداف التي يسعى إلى تحقيقها هذا الكتاب.

أما في مجال الدراسات الاجتماعية الميدانية، فقد كانت الحارة محوراً لعدد من الدراسات البحثية المهمة في السبعينيات من القرن العشرين، نذكر منها بصفة خاصة دراسات نوال نديم التي تناولت أشكال العلاقات الأسرية بين الرجال والنساء في حي الدرب الأحمر، وأطروحة سوسن المسيري حول مفهوم "ابن البلد" - الذي بدأ في الظهور في القرن الثامن عشر- وتحليلها لمشاعر الانتماء لدى المصريين منذ ذلك

التاريخ. كما انصب اهتمام بعض مؤرخي القاهرة على أصل الحي الشعبي وتطوره المدني بهدف التأكيد على استمرارية الملامح الثقافية الإسلامية على مر العصور (كما نجد في كتابات جانيت أبو لغد)، وتركز الخطاب التاريخي عن القاهرة حول الطرز المعمارية المختلفة التي تميز المدينة في عدد هائل من الدراسات الأوروبية، غير أن بعض المؤرخين في تعريفهم للقاهرة بوصفها مدينة إسلامية أغفلوا الطابع المركب للطرز المهجنة المعاصرة، وحاولوا إدماج الفروق ضمن نظام تفسير مغلق تتحكم فيه بصفة أساسية الثقافة الدينية. وفي هذا السياق، غدت الحارة صورة للفردوس المفقود، فردوس الحضارة الإسلامية في العصور الوسطى.

الدراسة تقف إذًا على أعتاب ثلاثة محاور تحليلية: النقد السينمائي والبحث الاجتماعي والمرجعية التاريخية، فالواقع بوصفه موضوع بحث اجتماعي وبناء تاريخيًا لا يمكن -فيما نرى- أن يوجد خارج أشكال الخطاب التي تنتجه، والاقتصار على دراسة الاتجاه الواقعي في السينما من منظور تاريخي فقط لا يمكن أن يقدم تعريفًا شاملاً جامعًا للحارة طالما أن هذه الحارة تقدم بوصفها مكانًا اجتماعيًا ورمزًا فنيًا مستقرًا وثابتًا. ونحن في عملنا داخل إطار نظري مقارن، مع إقرارنا بالقيمة الكبرى لكافة المناهج والأبحاث الاجتماعية والتاريخية بوصفها مصدرًا لا غنى عنه للمعلومات والمعرفة، نعتقد أن ثمة مجالاً لإدخال مفاهيم الفلسفة الإسلامية والفلسفة الحديثة ضمن محاولة الفهم والتحليل لماهية الحارة في السينما، لكي نفتح المجال أمام أفق جديد يتطرق للمرة الأولى لتحليل صورة الحارة في السينما المصرية من منظور مقارن بالاستعانة بمناهج بحثية متنوعة. وسوف تفيد دراستنا من العلوم الاجتماعية ونظريات الشعرية السينمائية التي اهتمت بالمجالات البحثية التالية: إنتاج المكان الاجتماعي والمكان الفيلمي، تكون الجماعة بوصفها كينونة جماعية تتسم بقدر من التماسك، وتشكل الهوية القومية كعملية اجتماعية وأيديولوجية من خلال الخطاب الفيلمي.

قضايا منهجية

تسعى الفصول الثلاثة لهذا الكتاب إلى استكشاف الأوجه والمظاهر المختلفة لصورة الحارة في السينما، وسوف يخصص الفصل الأول المعنون "إنتاج المكان" لتحليل المكان الاجتماعي والفيلمي للحارة، أما الفصل الثاني "الأسطورة الشعبية وميثولوجيا الجماعة" فيدرس الطقس الجماعي والأشكال الأسطورية التي تتبدى داخل الجماعة الشعبية، بينما يتناول الفصل الثالث "أنماط الحارة والهوية الجماعية" ثلاثة أنماط رئيسية في أفلام الحارة : ابن البلد والفتوة والأفندي(٥).

بالنسبة لموضوعي المكان الاجتماعي والمكان الفيلمي، فسوف نتناول الأول في ضوء أعمال هنري لوفيفر Lefebvre، والثاني في ضوء أعمال هنري أجيل Agel وأندريه جاردي Gardies. أما مفهوم "المكان الاجتماعي" فيتوافق بشدة مع مفهومنا عن الحارة بوصفها مكانًا تتوهج فيه الأشكال المختلفة للحياة الاجتماعية في غيبة أو تراجع الحدود بين العام والخاص، حيث إن الحارة بوصفها مكانًا لحياة وتعايش الجماعة عادة ما تقترن بتمازج العام والخاص وتداخلهما. فهي مكان عام من حيث هي طريق يرتاده سكان الحي بما يحويه من أفنية وميادين تنفتح عليها الدكاكين والمقاهي، ومكان خاص أيضًا من حيث هو مكان تجمع ولقاء حميم، يمارس فيه البعض (وخاصة النساء) طقوسهم اليومية على أعتاب البيوت وفي مداخل الحارات.

إن المكان الاجتماعي منتج اجتماعي يتعرف المجتمع من خلاله على ملامحه دون أن يتماهى معه، وعلى مدار السنين يتشكل بوصفه سلسلة من العمليات والتمثيلات تظل في حركة تحول مستمر رغم احتفاظها الدائم في كل لحظة من لحظات التحول ببعض الملامح المميزة لها، مثل الملامح المدنية والتاريخية والجماعية المميزة له بوصفه مكانًا قديمًا ومتجددًا في آن، وقد ساهم المكان الفيلمي في توظيفه تلك الملامح الاجتماعية والتاريخية في تشكيل مكان موازي للحارة الواقعية هو الحارة السينمائية،

أى فى بناء صورة مكتملة وشبه ثابتة انطلاقًا من تمثيل/تكوين المكان الاجتماعى التاريخى المتحرك وكأن السينما تهدف إلى تثبيت التصور وتحقيق الاستقرار والتماسك وتأكيد الهوية المكانية المتغيرة فى الواقع بتثبيتها فى الفن.

المفهوم الثانى الذى يرتكز عليه هذا الكتاب هو مفهوم الجماعة كما يعرفه فرديناند تونيس Tönnies وكما ينتقده بنديكت أندرسون، وسوف نتناوله فى ضوء مفاهيم أخرى قريبة منه إلى حد كبير كمفهوم "المجموعة" group فى أبحاث علم النفس الاجتماعى التى قام بها جون ميزونوف Maisonneuve ومفهوم "الكتلة أو الجماهير" masse فى أعمال إدوارد شيلز Shils وجون بودريار Baudrillard. بالطبع لن يمكننا مناقشة كافة المفاهيم باستفاضة، غير أننا سوف نستعين بها من أجل تحليل بعض العناصر المنظمة لفكرة الهوية، مثل عنصر التماسك والشعور بالانتماء والتنميط الاجتماعى، وكلها عناصر تتجسد بصفة خاصة من خلال صورة ابن البلد.

انطلاقًا من الدراسات التى قام بها بنيديكت أندرسون، يمكننا الجزم بأن كل بحث عن الهوية يستند إلى بناء خيالى وأن السينما فى مصر (تمامًا كما هو الحال بالنسبة للكتاب المطبوع فى أوروبا) قد ساهمت فى صياغة وعى متماسك وفرض ملامح تمثيلها الخاص عن الهوية القومية. إن الأمة ممثلة فى جماعة تتحد رغم جهل أفرادها بهوية كل فرد منها، يشكلها أفراد لا يعرفون بعضهم البعض إلا عبر رفقة مفترضة أو توافق متخيل ومصنوع[٦]. ويجب الإشارة هنا إلى أنه فى حالة مصر، أنتج هذا الوعى بتماسك وتكاتف الجماعة سينما وطنية عربية اللغة منذ العشرينيات، فيما كانت هذه السينما نفسها فى حالة بحث عن هوية سينمائية تميزها عن سينما أخرى منافسة كالسينما الأمريكية والفرنسية والإيطالية. من الصعب إذا الفصل بين البحث عن هوية سينمائية خاصة والبحث عن هوية قومية يمكن التعرف عليها والاعتراف بها من خلال السينما، وسوف نتناول تلك القضية الشائكة فى نهاية الكتاب.

على المستوى الاستعارى، يمكن تصور الحارة باعتبارها جماعة يرتبط أفرادها فى مساحة محدودة برابطة الدم والعقيدة والجوار، ووفقًا لفرديناند تونيس، تمثل الجماعة "الحياة المشتركة الحقيقية والدائمة، أما المجتمع فهو زائل وظاهرى"(٧). تؤسس هذه الرؤية الأنطولوجية للعلاقة بين الحارة والمدينة فى السينما المصرية وتبرز صورة الحارة فى ذلك السياق بوصفها مكان تماسك تاريخى وأبدى. من داخل الجماعة الشعبية، تتكون مجموعات عائلية أو دينية أو مهنية تستند إلى غريزة أو متعة العيش سويًا وتقاسم الملكيات العامة والإفادة من قوة الجماعة. أما المساحة التى يشغلها ويتقاسمها سكان الحارة فتمثل عنصر تماسك اجتماعى شديد الأهمية، فعادة ما تحل علاقات الجيرة والحياة المشتركة محل علاقات القربى والعقيدة التى قد تنبنى على أساسها الجماعة فى لحظة من لحظات تطورها.

المفهوم الثالث شديد الارتباط بالمجالين السابقين والذى يعتبر أساسيًا فى هذا الكتاب هو مفهوم الهوية، وسوف تتيح لنا الأبحاث التى أجريت حول الوعى الجماعى (إميل دوركايم Durkheim) وحول الفلسفة والثقافة الإسلامية (لويس ماسينيون Massignon) وتشكيل الهوية السياسية (مالك شبل Chebel) – سوف تتيح لنا فهم الأسباب والظروف التى أتاحت للسينما، بوصفها منتجة للصور وبوصفها وسيط اتصال، المساهمة فى بناء مخيلة خاص بالهوية. إن السينما فى حد ذاتها هى وسيط يحقق التماسك والتعارف كما يساهم "الجوار" فى قاعة العرض فى تقوية الشعور بالانتماء لجماعة لغوية وثقافية تسمح بفك شفرة الرمز الفنى والاجتماعى أثناء عرض الفيلم.

تنطوى مسألة تشكل الهوية القومية عبر الصورة الفيلمية على سؤالين: الأول كيف تمت إعادة توظيف الأرض والجماعة من منظور التماسك والوحدة فى بناء هوية قومية عبر أشكال الخطاب القومى المختلفة منذ ثلاثينيات القرن العشرين وحتى يومنا هذا؟ والثانى: كيف استطاعت السينما – التى هى بالأساس فن تقطيع وتفتيت – أن تؤكد هذا التماسك الظاهرى وترسخه عبر الدراما الفيلمية؟

لقد ساهمت السينما الكلاسيكية فى صياغة شعرية الحارة وشعرية ابن البلد من خلال السرد الخطى وتنميط الشخصيات، وحين اكتسبت هذه الشعرية بعداً مؤسسياً، اندمجت فى إطار خطاب محدد وملزم عن صورة الهوية بات هو نفسه خطاب ما يسمى بـ"أفلام الحارة". إن عملية التماهى التى يتعرض لها المشاهد قسراً بطريقة دائمة ولا شعورية من خلال العرض السينمائى تحيل - ليس فقط - إلى واقع ملموس يمكن التعرف عليه (هذه الحارة فى ذلك الحى الشعبى تحديداً)، بل تحيل إلى واقع سينمائى هو حارة السيناريست نجيب محفوظ والمخرج صلاح أبو سيف على سبيل المثال، وليست إلى الحارة بمعناها الواقعى. هكذا يكون المشاهد مطالباً بمقارنة معارفه وتجاربه الشخصية بالتجارب التى يصورها الخطاب الفيلمى، على سبيل المثال يميل مشاهد فيلم الكيت كات لداود عبد السيد (١٩٩١) إلى مقارنة المكان الشعبى الذى يصوره الفيلم ليس بالضرورة بمكان شعبى "حقيقى" يقع فى حى إمبابة القاهرى، بل بمكان سينمائى مقنن مثل حارة كمال سليم التى تشكل مرجعية سينمائية أساسية (١٩٣٩) أو حارة صلاح أبوسيف ونيازى مصطفى. هنا ينحو المشاهد عن وعى أو عن غير وعى للمقارنة بين حارة محفوظ وحارة عبد السيد، وكلتاهما من صنع الخيال، ويؤسس رأيه فى حارة عبد السيد بمدى قربها أو بعدها عن حارة محفوظ وليس بالضرورة عن حارة وحى الكيت كات فى الواقع، إذ تكتسب المرجعية السينمائية هنا قوة الواقع وتؤسس له.

بين بناء الهوية الكلاسيكية لدى كمال سليم والبناء المعاصر لداود عبد السيد، تقع مساحة المرجعية الذاتية للسينما وسلطتها المؤسستية. إن قوة المؤسسة السينمائية تكمن فى قدرتها على خلق قيم وقدرتها على فرض هذه القيم رغم كل شىء، ورغم الواقع ذاته. تمثل هذه القيم "المركزية" قواعد ثابتة قادرة على تحديد ملامح أى وضع اجتماعى والالتفاف حوله، لتحصل على نوع من الاستقلالية الفاعلة والمتكررة. غير أن القطيعة التامة مع الخطاب الاجتماعى لا تظهر بشكل واضح فى السينما المصرية إلا

فى بعض الحالات الاستثنائية (مثلاً حارة يوسف شاهين فى فيلم اليوم السادس تبدو وكأنها نموذج خارج الإطار التقليدى لصورة الحى الشعبى فى السينما) وهو ما لا يعنى أيضا إقرار الاستمرارية فى أشكال خطاب الهوية المختلفة أو الوصول لدرجة إجماع تام، فالقطيعة تظهر بصفة خاصة فى أوقات الأزمة كما حدث عند الانتقال من الملكية إلى الجمهورية فى عام ١٩٥٢ وما استتبع ذلك من تنويعات عدة فى بناء الصورة القومية، تلك الصورة التى عدلت ملامحها على يد أنصار الاشتراكية الناصرية باتجاه العروبة، ثم ما لبث نصر أكتوبر وسياسة الانفتاح الاقتصادى التى انتهجها السادات أن أعادت توجيه دفة الخطاب من جديد نحو مفهوم الأمة المصرية القومى. وكان لبعض الصور المتكررة العابرة للتاريخ - كصورة الحارة فى فيلم العزيمة أو صورة ابن البلد فى أفلام صلاح أبوسيف- من القوة ما كفل لها وجوداً مستمراً فى الإنتاج السينمائى، ذلك الإنتاج الذى قام بدوره بتشكيل الوعى الجماعى والذاكرة الجماعية وإعادة تشكيلهما على مر الأيام.

مادة الكتاب والمراجع التاريخية

هذا الكتاب لا يقدم دراسة تاريخية للسينما المصرية، وذلك رغم توقفنا عند المراحل المختلفة لهذه السينما فى محاولة لربطها بالأحداث التاريخية الكبرى التى شهدتها مصر فى القرن العشرين. ومن البديهى ألا تكون دراسة عن صورة الحارة فى السينما شاملة وحصرية، إذ إنه من إجمالى عدد ٤٢٠٠ فيلم تم إنتاجهم منذ عام ١٩٢٧ وحتى بدايات القرن الواحد والعشرين، نجد الحارة موجودة بقوة فى حوالى ألف فيلم، منها ما قد فُقد للأبد ومنها ما تعذرت مشاهدته. إن ثراء المادة واتساعها أدى إلى ضرورة تحديد عينة للتحليل، اقتصرت على خمسة وستين فيلماً، نورد قائمة بها فى نهاية الكتاب، تم اختيارها لتمثل الحقب المختلفة للسينما المصرية والتيارات السائدة فيها.

وبصفة عامة، نستطيع تقسيم تاريخ أفلام الحارة إلى ثلاث مراحل: المرحلة الأولى تمتد ما بين عامى ١٩٣٩ و١٩٥٤، والثانية ما بين ١٩٥٤ و١٩٨١، والثالثة منذ ١٩٨١ وحتى الوقت الحاضر (٢٠٠١)، نتناول كل مرحلة منها فى فصل مستقل ونعرض لبعض نماذج الأفلام الممثلة لها. ويستند هذا التقسيم إلى معايير تاريخية وجمالية، تحيل إلى التحولات السياسية والسينمائية فى التاريخ المصرى المعاصر، فنجد مثلاً سنة ١٩٣٩ تتوافق وبداية الحرب العالمية الثانية كما تتزامن مع تاريخ تصوير أول فيلم واقعى عن الحارة، وهو العزيمة لكمال سليم، وتأتى سنة ١٩٥٤ لتعلن عن بداية العهد الناصرى وإسقاط الملكية ولتعلن أيضًا عن ظهور شخصية الفتوة فى أفلام الحارة، أما سنة١٩٨١ فهى سنة اغتيال السادات وبداية ما أسماه الناقد السينمائى سمير فريد "الواقعية الجديدة" فى السينما المصرية.

ومن البديهى أيضًا ألا تكون الحدود بين تلك المراحل فاصلة بشكل مطلق، فهناك نقاط التقاء عديدة ممكنة فى مجال الإنتاج السينمائى. كما يبدو لنا أن أوجه الشبه وأوجه الاختلاف بين الخطاب الاجتماعى والخطاب السينمائى المتزامنين تكشف مجموعة أخرى من الخطابات (السياسية والاقتصادية) التى تتزامن وتتقاطع مع هذين الخطابين ولا يمكننا دائمًا الاستعانة بها ومقارنتها فى هذا الكتاب الذى لا يتسع بالطبع لتناول كل الإشكاليات. وسوف نوجز بعض خصائص كل مرحلة من مراحل تاريخ التناول السينمائى للحارة المصرية فيما يلى:

المرحلة الأولى (١٩٣٩ - ١٩٥٣)

اتفقت معظم كتب تاريخ السينما المصرية (انظر: أعمال إلهامى حسن وسعد الدين توفيق وماجدة واصف) على أن فيلم العزيمة لكمال سليم هو أول فيلم "واقعى" مصرى. تدور أحداث الفيلم فى حارة تم بناؤها داخل الاستوديو ومعظم الشخصيات

فيها من أبناء تلك الحارة. غير أنه من الخطأ اعتبار هذا الفيلم هو أول الأفلام التى تناولت الحى الشعبى فى السينما، فأحداث فيلم المعلم بحبح (١٩٣٧) والفيلم التاريخى لاشين (١٩٣٩) على سبيل المثال تدور فى أحياء شعبية. غير أن العزيمة يمثل أول وعى سينمائى بالحى الشعبى بوصفه المكان الأصل الذى تتجلى فيه الشخصية المصرية، وذلك فى مقابل الأحياء السكنية الجديدة التى يطغى عليها الطابع الأوروبى ويسكنها الباشاوات وأبناء الطبقة البرجوازية التى تتبنى بعض القيم الغربية. ورغم ما تنطوى عليه هذه الثنائية - سواء على مستوى التمثيل المكانى أو التصنيف الاجتماعى - من تبسيط زائد للأمور، فقد ظل هذا الفيلم مصدر إلهام للكثير من السينمائيين كيوسف وهبى وحسين فوزى وصلاح أبو سيف. إن صورة الحارة فى السينما المصرية فى هذه المرحلة يمكن اعتبارها بناء خياليًا للمكان الشعبى وللملامح التى تميز سكانها، بناء يقترن تخيله والنزعة المثالية على الصعيد الجمالى والأخلاقى، وهى نزعة مغلفة بهم وطنى وإنسانى عميق: الدفاع عن الفقراء والمطحونين ضد طغيان الأثرياء والساسة الفاسدين.

فى الخطاب النقدى المصرى، عادة ما تتم مقابلة فيلم كمال سليم العزيمة وفيلم كامل التلمسانى السوق السوداء (١٩٤٥). وقد تنازع الفيلمان على لقب "أول فيلم واقعى" فى كتب تاريخ السينما. ويمكن تلخيص الجدل حولهما فى جزئية الإيحاء بالواقع التى ميزت كل فيلم من الفيلمين بدرجات متفاوتة. فى هذا الإطار، يرى الناقد الماركسى كمال رمزى[٨] أن حارة التلمسانى أكثر قربًا من واقع الحى الشعبى فى الأربعينيات من حارة كمال سليم التى أسبغ عليها المخرج بعدًا مثاليًا، فاذا كانت حارة سليم تشبه خشبة مسرح متسعة تسمح بحركة بانورامية عريضة للكاميرا وتطغى فيها اللقطات العامة، فإن حارة التلمسانى ضيقة ومكتظة، ترزح فيها الشخصيات تحت وطأة البؤس والجهل. الشخصية الرئيسية فى العزيمة هى شخصية الأفندى المتعلم الذى يدخل عالم رجال الأعمال بمساعدة باشا من الطبقة الأرستقراطية، أما الصراع

فى السوق السوداء، فيرتكز على شخصيات الحارة ويدور داخل الحارة، وأثرياؤها من تجار السوق السوداء يقومون باستغلال فقرائها، أما الشخصيات التى حظيت بقدر من التعليم فى الفيلم، فتكتسب قوتها وسلطتها من مساندة الجماعة لطبقة الأفنديات خاصة لو كانوا من سكان الحي.

المرحلة الثانية (١٩٥٤ - ١٩٨٠)

يبرز اسم المخرج صلاح أبو سيف الذى أخرج أفضل أفلامه فى الخمسينيات والستينيات ضمن السينمائيين الذين آمنوا بالمبادئ الاشتراكية فى العهد الناصرى وظلوا على ولائهم لها فى عهد السادات. مع صلاح أبو سيف، فرضت صورة جديدة للحارة، تبدت أول ما تبدت فى فيلم الفتوة (١٩٥٧) الذى تدور أحداثه عشية ثورة الضباط الأحرار، ويصور بائعًا جائلاً جاء من الريف ليقيم فى حى شعبى بالقاهرة ويتحول شيئًا فشيئًا إلى رأسمالى فاسد. لقد طرأ الكثير من التغييرات على صورة الحارة فى أعقاب ثورة ١٩٥٢، فشخصية الباشا الوطنى التى كانت تصور حتى ذلك الوقت بوصفها معينًا للشاب القادم من حى شعبى، اختفت تمامًا من منظومة شخصيات الحارة، بما أن الباشا هو ممثل للنظام الملكى الإقطاعى الذى تم إسقاطه. وأصبحت صورة الوطنى تجسد من خلال شخصيات ابن البلد والموظف والمفكر وبالطبع الرجل العسكرى أو الضابط. ويصعد ابن البلد فى أفلام هذه المرحلة إلى طبقة الموظفين، ويتحقق له صعود السلم الاجتماعى ليقتحم عالم ملاك الأراضى، فيما يحل رجل العسكرية محل الباشا، أما الموظف الحكومى فيحتل مكان الأفندى الموظف فى الشركات الخاصة، ويأتى وهم بناء تاريخ جديد ليكون بديلاً عن وهم مقاومة المحتل. ليس من الغريب إذًا أن أحداث معظم الأفلام القيمة فى الخمسينيات والستينيات تدور فى ماضٍ قريب من التاريخ المعاصر؛ أى فى الفترة ما بين ١٩١٠ و١٩٤٠ (انظر على سبيل المثال: ثلاثية نجيب محفوظ لحسن الإمام) فتلك العودة للماضى من أجل نقد

النظام الملكى وحلفائه من البريطانيين كان يهدف إلى إحياء ذاكرة الخزى والتهميش من أجل إبراز قيمة النظام الجمهورى وفضل رجالاته على الشعب.

أما بالنسبة لفترة السبعينيات، فلا تطرأ أثناءها تغييرات جذرية على صورة الحارة، لا على مستوى منظومة الشخصيات ولا على مستوى الديكور: إذ يستمر صلاح أبو سيف فى إنتاج أفلام ملتزمة (مثل السقا مات، ١٩٧٣) ويوظف شباب السينمائين من أمثال حسام الدين مصطفى صورة الفتوة – وهو الذى تخصص فى تقديم هذه الصورة– كما صاغها نجيب محفوظ فى رواياته وسيناريوهاته من أجل التأكيد على فكرة الصراع بين الطبقات الشعبية وبين طبقة الأثرياء الجدد التى أفرزتها سياسة الانفتاح الاقتصادى فى عهد السادات.

المرحلة الثالثة (١٩٨١ – ٢٠٠١)

منذ نهاية السبعينيات، فرض جيل جديد من السينمائيين نفسه بوصفه بديلاً سينمائيًا، وطرح رؤية جديدة حول الواقع الاجتماعى تقوم على فكرة تشظى التاريخ وكسر أفقية السرد السينمائى التقليدى، وتستند إلى ضياع قيم التماسك والتضامن واختفاء العقائد الأساسية للخطاب الماضوى (فى هذا الإطار مثلاً أصبحت الأمجاد التاريخية الفرعونية والإسلامية محل تساؤل). تبنى سينمائيو هذا الجيل بقوة تعددية وجهات النظر – بما فيها وجهات نظر الأقليات الدينية فى مصر– داخل كتلة الأغلبية التى أدمجت فى إطار متجانس. ويبرز من بين هؤلاء السينمائيين اسم على بدرخان، مخرج فيلم الجوع (١٩٨٦)، الذى سلط الضوء على القضايا الداخلية فى وطن تتنازعه أطماع النخبة الثرية وصمت الأغلبية المقموعة. يبرز أيضًا اسم خيرى بشارة، مخرج فيلم يوم مر.. يوم حلو (١٩٨٨) والذى أخرج فيه الحارة من الإطار الضيق لصورة حارة العصور الوسطى المركزية، وصور الأحداث فى حى أحدث من أحياء القاهرة

الفاطمية المعتادة فى أفلام الحارة السابقة، هو حى شبرا الشعبى الواقع على أعتاب القاهرة. وإلى جانب على بدرخان وخيرى بشارة، يفرض اسم رضوان الكاشف نفسه من خلال فيلم ليه يا بنفسج (١٩٩٣) الذى تناول تصيد فئة المهمشين للحظات سعادة عابرة داخل حارة مقطوعة الصلة بكل بعد تاريخى قديم، حارة منسية على أطراف المدينة.

ما بين عامى ١٩٣٥ و١٩٤٥، كان معدل إنتاج السينما المصرية ١٢ فيلمًا فى المتوسط، وذلك فى أعقاب إنشاء ستوديو مصر (١٩٣٥) على يد طلعت حرب رائد الصناعة المصرية. وارتفع هذا الرقم ليصل إلى ما بين ٤٠ إلى ٥٠ فيلمًا فى العقود الثلاثة اللاحقة. لقد أثر السياق التاريخى سلبًا وايجابًا على الإنتاج السينمائى الوطنى، فبعد أن وصل عدد الأفلام إلى ٦٦ فيلمًا فى عام ١٩٥٤ (فى بداية ازدهار الحقبة الناصرية)، تراجع هذا العدد الى ٣٣ فيلمًا خلال عام ١٩٦٧ (أى فى عام النكسة). وساهم القطاع العام الذى أسسه عبد الناصر وألغاه السادات فى إنتاج أفضل الأفلام المصرية فى الستينيات، تمامًا كما ساهم تأسيس التليفزيون عام ١٩٦٠ فى تسليط الضوء على نجوم السينما من الشباب. لقد أنتجت شركات القطاع العام المختلفة فى هذا العقد حوالى ١٦٠ فيلمًا رفيع المستوى. غير أن مردودية القطاع العام ما لبثت أن وضعت محل تساؤل من قبل نظام السادات ذى التوجه الرأسمالى، حتى إن آخر فيلم أنتجه هذا القطاع وهو رائعة شادى عبد السلام "المومياء" لم يجد طريقه إلى دور العرض سوى عام ١٩٧٥ وذلك بعد أن ظل حبيس العلب لسنوات. ومنذ انهيار القطاع العام[٩]، تحولت السينما إلى صناعة شبه خاصة؛ حيث ظلت البنية السينمائية الأساسية ملكًا للدولة واقتصر دور الشركات الخاصة على تمويل الأفلام، مستفيدة من انخفاض رسوم تأجير واستخدام المعامل والاستديوهات المملوكة للدولة. وفى ١٩٨٤ أدى الارتفاع المفاجئ لمعدل الإنتاج إلى ظهور موجة الأفلام التجارية الموجهة لسوق الفيديو المتنامى بصفة خاصة فى دول الخليج وفى السعودية (حيث بلغ معدل الإنتاج

فى عام ١٩٨٥ إلى ٧٦ فيلماً فى مقابل ٩٦ عن عام ١٩٨٦). غير أن الوضع لم يستمر على هذا المنوال طويلاً، إذ شهد العقد اللاحق تراجعًا ملحوظًا للأفلام التجارية، فانخفض الإنتاج من ٣٥ فيلما فى عام ١٩٩٤ إلى ١٢ فيلماً فقط عام ١٩٩٥. وقد أثر بيع المعامل والاستديوهات التى كانت حتى هذه اللحظة ملكًا للدولة، وخصخصة صناعة السينما لصالح الموزعين تأثيراً سلبيًا على صناعة السينما، كما فتح المجال أمام الإنتاج التليفزيونى متواضع المستوى لغزو سوق السمعيات والمرئيات.

ختاماً، يهمنا الإشارة هنا إلى أن هذا الكتاب لن يقتصر على تحليل الإنتاج رفيع المستوى من أفلام تقدم نفسها على أنها ممثلة لـ"الواقعية" أو "الواقعية الجديدة"، بل سيتطرق لمختلف اتجاهات السينما التجارية التى استثمرت مكونات الأفلام الجادة والتقليدية لإنتاج عدد من الوصفات الجاهزة التى يسهل تكرارها لاستعادة ملامح الهوية المصرية مغلفة بقيم أخلاقية عتيقة، واستثمار الصور المكررة للفتوة التى تكاد تقترب من تصور راعى البقر وبطل الكونغ فو، وتقديم الممارسات اليومية التى استخدمتها أفلام الخمسينيات (خناقات المقاهى، الدعارة فى البارات، الرقص، الأغانى، العروض الشعبية فى الشوارع) بشكل نمطى. ويهمنا أيضًا التذكير بأن مادة هذا الكتاب ليست حصرية بما أن الغرض الأساسى هو دراسة آليات تشكيل الخطاب الاجتماعى والفيلمى لا الرصد التاريخى والتصنيف النوعى للإنتاج السينمائى موضوع الدراسة. وسيتم تناول هذين الخطابين عبر المراحل الثلاث المشار إليها بما يتفق والمفاهيم والتيمات التى ننوى دراستها من منظور مقارن لا يلتزم بالضرورة بالتتابع الزمنى.

الفصل الأول

إنتاج المكان

الفنان لا يصور المكان، إنما يخلقه وينتجه. مقولة شهيرة لبول كلى Klee ينطلق منها الفصل الأول لهذا الكتاب الذى يتناول مفاهيم الخلق والإنتاج والتكوين المرتبطة بتشكيل الخطاب الاجتماعى والسينمائى عن الحارة فى السينما المصرية. كما هو معروف، يرتبط مفهوم الخلق بفكرة العمل المتفرد، أما الإنتاج فيحيل إلى صورة المنتج المتكرر أو"الوصفة" القابلة للتطبيق مرات ومرات. ما بين مفهومى "الخلق" و"الإنتاج"، تتسع المسافة بين "فن" السينما وبين "صناعة" السينما. وكما فى سائر الفنون الأخرى، يمثل الخطاب السينمائى "بناء" وممارسة فعلية متكررة (الديكور بناء فى المكان والمونتاج بناء فى الزمن) وجهداً هيراركيًا يقوم على نشاط فكرى وإبداعى لجماعة من الفنانين والحرفيين يتدرجون فى إتقان الحرفة وفى القدرة على إنتاج فن.

يبدو فى هذا الإطار التمثيل السينمائى للمكان representation وكأنه نتاج لعملية تفاعل بين فعلين متزامنين: فعل إبداعى يقوم على خلق المكان كبؤرة رمزية أسطورية ذات خصوصية، وفعل إنتاجى يقوم على تصور المكان بوصفه وحدة فيزيقية وهندسية تشكلها خطوط ورسوم مهندس الديكور وتخضع لقواعد حرفية أولاً، ثم لتوظيف أيديولوجى ثانيًا يقوم بصياغته الكاتب والمخرج، بعبارة أخرى، فإن إنتاج المكان السينمائى فيزيقيًا وجماليًا يعنى المساهمة فى تشكيل المخيلة الاجتماعية والوجدانية للمشاهد وإقرار مجموعة من الرموز التى يصبح من الممكن فك شفرتها بفضل عملية

التكرار. فى هذا الإطار، يغدو المكان السينمائى مسرحًا لأشكال عدة من السجال الاجتماعى والفنى التى تمتد من التأصيل الأيديولوجى لفكرة التجانس الشديد بين وحدات المكان (المدينة مثلاً) وحتى تفكيك الأساطير المؤسسة للوحدة الجماعية (كما تتجلى فى الفكر القومى)، ومن تثبيت بعض المفاهيم الجمالية الكلاسيكية كالشفافية وقابلية التصديق وحتى المساءلة الحداثية للأعراف الفنية المستقرة.

فى سياق آخر، درس عالم الاجتماع الفرنسى هنرى لوفيفر Lefebvre مفهوم إنتاج المكان من منظور ماركسى حيث أكد فى كتابه "إنتاج المكان" على كون المكان الاجتماعى نتاجًا للمجتمع ولعملية تاريخية تتنامى فى الزمن عبر تمثيلات وممارسات ترتبط بدورها بالمكان الفيزيقى وتنتج عنه دون أن تقتصر عليه. المكان الاجتماعى هو إذا إبداع متفرد ومنتج متكرر فى آنٍ، مفهوم نظرى وواقع عملى يمكن تناوله – وفقًا للوفيفر – من منظورات ثلاثة شديدة الارتباط: الإدراك والتصور والتجربة المعيشة؛ فالمكان يخضع أولاً لعملية إدراك فى إطار جدلية السيطرة والتملك، ثم لعملية تصور وفقًا لنظام علامات تنتظم فى خطاب فكرى محكم ويخضع أخيرًا للتجربة المعيشة عبر التمثلات والصور والرموز التى تصاحبه.

غير أن لوفيفر لا يضع "العمل الفنى" فى مقابل "المنتج" بصورة مطلقة، فالمعمار (الذى يتبدى من خلال آثار متفردة) والعمران (بوصفه تخطيطًا مُنَظَمًا ومُنَظِمًا للمدينة/المكان) يتلازمان ويدلان على التكامل الوثيق بين العمل الإبداعى وبين المُنتَج. فى ضوء هذه الفكرة، سوف نحاول أن نبين كيف تمثل كل من عمارة مدينة القاهرة القديمة (الفاطمية خاصة) من جهة وعمران المدن المحيطة بالقاهرة والمدن الصناعية وتوسعات الضواحى ومدن الصفيح من جهة أخرى – كيف يمثلان وجهين لعملة واحدة، وكيف يدلان على عملية إنتاج وتوظيف المكان اجتماعيًا وسينمائيًا كما سبق أن أشرنا. لن تسعى تلك الدراسة إلى تقديم رؤية شاملة ووصفية عن المدينة، بل ستقتصر على تناول مفهوم الشارع ووظائفه، وتحليل الرموز التى تتشبع بها الآثار القديمة، كما أنها

ستسلط الضوء على جانب الفانتازيا وعلى البعد المسرحي ويعد "اللعبة" للمكان الاجتماعي وخاصة الحي الشعبي[١٠].

لقد ربط لوفيفر دراسته عن المكان الاجتماعي بمسألة الأمة والقومية[١١]، وأوضح كيف أن النموذج الغربي المهيمن لمفهوم الدولة الأمة قد أفرز تصوراً عقلياً عن المكان تلاقت من خلاله لحظتان فارقتان في التاريخ الغربي، لحظتان تواكب فيهما تكون مكان/سوق ذي مركز رئيسي تمثله العاصمة مع ظهور عنف (عسكري، إقطاعي، برجوازي، إمبريالي) استغل موارد هذا السوق للوصول إلى السلطة:

> "لقد تكفل الغرب بانتهاك الطبيعة – قد يكون التساؤل حول مبررات ذلك وكيفيته مشروعًا ولكنه ثانوي – (...) تكفل بما أسماه هيجل سلطة السلبي والعنف والترهيب والعدوان الدائم على الحياة، لقد عمم وعولم العنف، واستطاع عبر العنف أن يفتح المجال أمام العالمي، وصار المكان بوصفه منتَجًا ومحل إنتاج في آنٍ واحد سلاح هذا القتال ودلالة وجوده[١٢]".

سوف نتناول في ضوء المنهج النقدي للوفيفر صورة المكان الاجتماعي للحارة في السينما المصرية ونحاول توضيح كيف تسلل العنف المرتبط بنشوء الدولة القومية إلى تمثلات الحارة المختلفة حتى في تلك الأوقات التي خَفُتَت فيها شدة الصراع على تأكيد الهوية القومية، أي حتى خارج إطار تلك الروح القتالية التي يشير إليها لوفيفر. نتعرض أيضًا لصورة المكان الاجتماعي المعيش والمتصور والمدرك بوصفه حيز تماسك وتضامن وعزة قومية (تتخطى حدود القومية الأيديولوجية)، وبوصفه أيضًا مساحة إبداع وتكيّف وخرق دائم للمستقر.

يحيل إنتاج المكان فى سياق الخطاب العمرانى urbanism إلى مفهوم تبنته كثير من الحركات العمرانية فى القرن التاسع عشر الأوروبى، ويقوم هذا المفهوم على برنامج ثورى لربط النظام الصناعى بالعمران وخلق مكان يتواءم مع العقلية الحديثة - رأسمالية كانت أم اشتراكية - لا مع ذاتية subjectivity الأمراء ورعاة الفنون التى سادت منذ عصر النهضة وحتى بدايات الثورة الصناعية. ومن بين تلك الحركات، برزت المدرسة الإنشائية الروسية والمدرسة الوظيفية وكانتا ثمرة تفكير عميق حول وسائل خلق مكان مدنى نموذجى قادر على استيعاب طبقة البروليتاريا، وكان توحيد المخططات العمرانية، وفقًا لمعايير قياسية وإقامة أماكن سكن وعمل سابقة التجهيز، من الأسس التى قام عليها مشروع خلق مكان حديث يتوافق والصورة المثالية لإنسان القرن العشرين. غير أنه لا يمكن الفصل بين العمران والمعمار، فالبيان التأسيسى لمدرسة باوهاوس Bauhaus (ألمانيا ١٩١٩ - ١٩٣٣) التى استوحت أفكارها من العمران التقدمى للمدن الصناعية ومن نموذج التجمعات العمالية الذى نادى به فورييه Fourier- يؤكد أن العمارة هى الفن الذى تلتقى عنده جميع الفنون، ويشير إلى ضرورة تضافر الفن والتكنولوجيا من أجل التأصيل لاتجاه إنسانى حديث. وقد التف حول والتر جروبيوس Gropius، مؤسس مدرسة باوهاوس، عدد من الفنانين التشكيليين الذين كانوا ينتمون لمدرسة "الفضاء التشكيلى" مثل بول كلى وواسيلى كانديسكى ولازلو ماهولى- ناجى الذين أولوا السينما اهتمامًا كبيرًا فى كتاباتهم النظرية. ومع مطلع القرن العشرين توزعت التجارب المعمارية المهمة فى أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية بين اتجاهين متقابلين، اتجاه مثلته الطبيعية الهزلية والغرابة الخيالية للأعمال الرائعة لأنطونيو جودى Gaudi فى برشلونة، واتجاه آخر عبّر عن نفسه من خلال البساطة الرأسية - الشبيهة بصور الخيال العلمى- لمعمار المنشآت السكنية والعامة فى الثلاثينيات من القرن العشرين وما يليها، كما صممها فرانك لويد رايت Lioyd Wright فى الولايات المتحدة الأمريكية. وسوف تتوارى شيئًا

فشيئًا رؤية جودى التى تميزت بالجدة والطرافة لتفسح المجال أمام تصميمات المعماريين الأمريكيين التى سوف تلقى انتشارًا واسعًا ونجاحًا عالميًا ساحقًا.

من المهم هنا الإشارة إلى أنه فى عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين، تلاقت بعض مفاهيم التخطيط العمرانى والمعمارى مع عدد من الخيارات الجمالية لمخرجى التعبيرية الألمانية والواقعية الشعرية الفرنسية وسينما هوليود، ووجد التخطيط العمرانى للمدن امتدادًا له فى المكان الفيلمى كما خضع المكان الاجتماعى لمؤثرات الأشكال الحديثة التى جاءت بها أشهر الأسماء المجددة فى التخطيط العمرانى والمعمار وديكور السينما. ولعل أبرز مثال على ذلك هو نموذج الفيلم الألمانى عيادة الدكتور كاليجارى (١٩١٩) حيث نجد مصمم الديكور هيرمان وارم Warm قد رسم شوارع ضيقة ومريبة تمتد فى خطوط منكسرة وجعل البيوت على شكل مكعبات والأبواب مائلة والأثاث ذا طابع باوهاوسى، وقد ساهم كل ذلك فى خلق شعور عام بالتوجس وعدم الارتياح اصطبغ به التعبير الفنى فى مجمله وجاء انعكاسًا لإحباط وعزلة ألمانيا فى أعقاب الهزيمة فى الحرب العالمية الأولى، ويمكننا ملاحظة نقاط التقاء عدة بين ديكورات هيرمان وارم، القائمة على الخرق والقطع، ولوحات فنان مدرسة الباهاوس، ليونيل فينينجر Feininger، (مثل لوحة ملينجين V، ١٩١٧) وكنيسة فى نيدرجروندیشت (١٩١٩) وإيخيلبورن (١٩٢٠)) ليس فقط على مستوى الشكل، بل وأيضًا على مستوى المحتوى الروحى. فالبعد القدسى الكامن فى لوحات فينينجر كما فى التشكيلات الفنية لدى الفنان الهولندى أيشر M. C. Escher– والذى سوف توظفه أيضًا ديكورات الأفلام التعبيرية– يشير إلى تلك الرغبة القوية فى التنديد بمساوئ الحرب العالمية الأولى وانعكاساتها على الفضاء العمرانى ويسعى فى الوقت ذاته إلى طرح صورة فضاء نموذجى من شأنها إنقاذ البشرية من مصير العنف والدمار، تتحقق عبر الفن ومن خلاله.

ويذكر أن التعبيرية الألمانية التى مثلت خير مثال تمازج فنون المسرح والصورة المتحركة والفن التشكيلى كانت من أوائل الحركات فى تاريخ السينما التى أولت المكان الفيلمى اهتمامًا بالغًا. لقد كان بول لينى Léni، مخرج فيلم "مكتب وجوه الشمع" مصمم ديكور مسرحى ومصمم إعلانات وفنانًا تشكيليًا، تجلى إبداعه الفنى - تمامًا كما هو الحال بالنسبة لروبرت فينىWiene - من خلال رسم الفضاء الغريب والمفكك للمدينة الشبحية المميزة للمدرسة التعبيرية الألمانية. أما أوتو هانت Hunte مصمم ديكور فيلم متروبوليس (إخراج فريتز لانج Lang، ١٩٢٦) فلقد أبرز البعد الساحق للمدينة الحديثة، المستوحاة من المدرسة المستقبلية فى الفن التشكيلى والعمارة، ووضع فى مقابل معمار ناطحات السحاب والضخامة الملحمية للعصر الصناعى الجديد - التقشف الروحى للأنفاق ومساكن البروليتاريا والأماكن المعتادة التى يرتادها العمال.

وفى فترة ما بين الحربين التى شهدت حركة إعمار واسعة، اصطبغت تصميمات ديكور ألكسندر ترونر Trauner- الذى شارك فى عدد من أفلام السينما الفرنسية الكلاسيكية كفيلم "أبناء الجنة" أو "الصبح يبزغ" لمارسيل كارنيه Carnet- اصطبغت بنزعة حنين إلى الماضى، حيث قدم ترونر روحًا جديدة لمعمار السينما الفرنسية ما بين الحربين، أبرز من خلالها طبيعة الضواحى القابعة على هامش المدينة، غير أن هامشية الضواحى تلك لم تكن إلا ظاهرية، ذلك أنها كانت تحيل إلى عدد من القيم الرئيسية التى أصبحت تلخص ملامح خطاب الهوية فى مرحلة ما بعد تحرير فرنسا من الاحتلال الألمانى: نزاهة البسطاء، رومانسية علاقة حب غير قابلة للتحقق، زوال هالة التقديس عن قيم الثورة الفرنسية، وجهة النظر الشيوعية حيال المشكلات الاجتماعية. أما فى الفترة ما بين ١٩٢٠ و١٩٣٠، فنجد مخرجى هوليود يضعون الديكورات المبهرة للمنازل الفخمة ولناطحات السحاب فى مقابل الشوارع الكئيبة الضيقة والأحياء الفقيرة التى تفتقد وسائل العيش فى المدن الأسطورية كشيكاجو وسان فرانسيسكو ونيويورك.

وإذا نظرنا إلى معمار القاهرة الحديثة فى العهد الجمهورى، سنجد أن المجتمع المصرى قد أظهر بعض التحفظ حيال التجارب المعمارية الأوروبية والأمريكية سابقة الذكر، ويمثل برج القاهرة ومبنى اتحاد الإذاعة والتليفزيون اللذان شيدا فى الخمسينيات استثناءً يؤكد القاعدة وبرهانًا واضحًا على ذلك "الاستحياء" الذى تمضى عليه حركة تحديث الخطوط المعمارية فى المنشآت العامة، أما فى مجال المعمار الريفى والمحلى، فلقد ذاع صيت المهندس المعمارى حسن فتحى الذى دعا إلى توظيف المواد بسيطة التكلفة " للبناء مع الشعب" فى تشييد مساكن قادرة على تلبية الاحتياجات اليومية للفلاحين وتحقيق نوع من التجانس مع الطبيعة والبيئة، غير أن نظرية حسن فتحى لم تجد - للأسف - تطبيقات عملية لها على نطاق واسع، وذلك باستثناء نموذج قرية الجرنة فى صعيد مصر وهى قرية غير مأهولة إلى جانب بعض البيوت الخاصة التى نفذها بالقاهرة. وقد لعب المعمارى رمسيس ويصا واصف دوراً مشابهًا لدور حسن فتحى فى المعمار المصرى الحديث، تبدى بصفة أساسية من خلال المؤسسات القبطية فى القاهرة (الكنائس والمدارس) بالإضافة لتخطيط القرى، وتجدر الإشارة إلى كون قرية الحرفيين بالحرّانية التى صممها رمسيس واصف تعد اليوم من أبرز الآثار المعمارية الريفية بمصر. وفى المقابل، نجد أن الأعمال المعمارية الخاصة بالمدن فى مصر الحديثة منذ عهد الخديوى إسماعيل وحتى بداية الجمهورية، نفذها بصفة أساسية معماريون ومقاولون أوروبيون، كمنطقة هليوبوليس أو مصر الجديدة التى أسسها رجل الصناعة البلجيكى البارون أمبان وفقًا لتصميمات المعمارى الفرنسى مارسيل، ومن قبلها أحياء مثل حى جاردن سيتى الذى صممه البريطانيون وحى الزمالك الذى عرف بقصوره الغناء التى تحاكى بدرجة كبيرة عمارة الأحياء السكنية الفاخرة فى أوروبا الصناعية وتنظيمها.

أما الصور القليلة التى وصلتنا عن منطقة وسط البلد فى العهد الملكى (كما قدمتها السينما) فتظهر بوضوح هذا التأثر بالنزعة الأوروبية من خلال الواجهات وتصميم الميادين الكبرى وكورنيش النيل والأحياء والضواحى السكنية الأنيقة

المخصصة للشرائح العليا فى المجتمع، وكذلك الحال بالنسبة للبيوت من الداخل والمكاتب والمحلات والمطاعم التى خضعت لتأثير فنون الديكور الغربية واستلهمت بصفة خاصة خطوط مدرسة باوهاوس وآرت ديكو Art Déco والفن الجديد Art Nouveau والديكورات الفخمة شديدة الشبه بديكورات هوليود. هكذا تجد صرعات المعمار وأساليبه الشائعة فى أوروبا وأمريكا امتدادًا لها فى الأفلام المصرية بعد عقدين من انتشارها فى الغرب. فنرى على سبيل المثال مخرجًا مثل محمد كريم الذى درس السينما فى إيطاليا ثم ألمانيا فى العشرينيات - والذى أخرج أفلامًا كالوردة البيضا (١٩٣٣) ويحيا الحب (١٩٣٨) وممنوع الحب (١٩٤٢) - أو مثل يوسف وهبى الذى درس المسرح فى إيطاليا فى نفس الفترة - والذى أخرج أفلامًا مثل جوهرة (١٩٤٣) و ابن الحداد (١٩٤٤) - نجدهما يصوران أفلامهما فى بيوت ذات طابع غربى تشبه إلى حد كبير بيوت السينما الأوروبية والأمريكية فى تلك الفترة، حيث تتمازج الفخامة مع البساطة، ومساحات الفضاء الواسع مع الأركان ذات الديكورات الثرية، وحيث يتميز الأثاث بالعصرية والأناقة التى عرف بها اتجاه الآرت ديكو.

فى المقابل، تخضع صورة الحارة فى السينما لنظام قيم مغاير يحاول فى معظم الأحيان توظيف التباين بين المكان الحضرى للمدينة الكبيرة والمكان الشعبى للأحياء الفقيرة، وذلك بهدف إبراز قيمة الآثار القديمة (مثل المساجد والمدارس) وطرق العمران فى العصور الوسيطة الإسلامية وأسلوب الحياة الجمعية، وتسليط الضوء على فكرة التلاصق والتجاور إلى جانب التعبير عن تواضع المكان بل وتقشفه الذى يكاد يكون تقشفًا روحانيًا. نموذج التباين هذا الذى يضع العاصمة الكبرى فى مواجهة مع أحيائها المنسية يستوحى أسسه من فيلم مثل فيلم "متروبوليس" لفريتز لانج، تلك الأسس التى سوف تظهر بتنويعات مختلفة فى أفلام مثل "الملك والعصفور" لبول جريمو وجاك بريفر (Grimault / Prévert) ١٩٨٠ وفيلم "برازيل" لتيرى جيليام Guilliam ١٩٨٨ أو "المدينة المظلمة" لألكس بروياس Proyas ١٩٩٨. ويعزى للسينما المصرية الفضل

فى "تنميط" هذا التباين بين صورة المدينة وصورة الحى الشعبى، بشكل يكاد يكون غير مسبوق فى السينما العالمية، وذلك عبر مئات الأفلام، ربما تزيد عن ستمائة فيلم أنتجتها السينما المصرية على مدار تاريخها من بداية ثلاثينيات القرن العشرين وحتى اليوم، وبخاصة فى أوج فترة المد القومى أى فى أربعينيات وخمسينيات القرن العشرين.

ولعل من المهم هنا التأكيد على تلك العلاقة الوطيدة التى تربط بين نظرية المكان من منظورها الاجتماعى والعمرانى وبين إنتاج المكان الفيلمى. إن المكان الاجتماعى للحارة يدرك ويعاش على المستوى الخيالى، ويقوم تمثيله على عدد من الرموز المعترف بها والمصطلح عليها والتى يتبدى من خلالها فعل التمايز الاجتماعى. الحارة هى أيضاً مسرح لنمو مفهومى السيطرة والاستعادة: سيطرة المنطق القومى الحديث المنعكس على قيم الأرض المشتركة وإنجازات تاريخية ضخمة، واستعادة القيم الجمعية عبر هذا المكان الغامض التلقائى الخارج عن مقاييس المنطق وأطر التنظيم المدنى. وحتى يتسنى فهم هذا التفاعل بين المفهومين والذى يحيل فى الواقع إلى التفاعل بين المنتج والعمل الإبداعى أى بين المتكرر والمتفرد، يتعين علينا أولاً تحديد وفهم ملامح هذا المكان الفيزيقى فى بعده الواقعى وفى بعده الخطابى.

أولاً: ملامح المكان الفيزيقى

ا- الحارة: الأصل اللغوى والتوصيف

• يشير لفظ "حارة" فى اللغة العربية إلى مفهوم الحى الشعبى وأيضًا إلى معنى الطريق الضيق، و يحيل الاشتقاقان - من الجذر "حير" بمعنى الحيرة و"حور" بمعنى الضيق والالتفاف- إلى شكل المتاهة الذى تميزت به أحياء العصور الوسطى فى الحضارة العربية الإسلامية. وفى قاموس لكسيكون العربى الإنجليزى نجد أن تعريف

كلمة الحارة يقترب من مفهوم الحي: "الحارة حي في المدينة، يتكون عادة من عدة شوارع ضيقة أو أزقة، ومن بيوت، يخترقه شارع له بوابة في أوله وفي آخره يتم إغلاقها، والحارة أيضًا مكان للسكن يتميز بيوته بالتجاور(١٣)".

وهناك استخدام ثالث غير شائع نجده في لهجات شرق المتوسط وهو الإشارة للحارة باعتبارها البيت الكبير. ومن الغريب أن لفظة "حارة" hara تعني في اللاتينية (حظيرة خنازير أو إوز) وهو معنى أخذته اللغة الإيطالية فيما بعد لتعبر من خلال لفظة "ara" عن إسطبل الخيل؛ أي عن "البيت الكبير" للحيوانات المستأنسة. أما في الفرنسية، فالكلمة بعيدة عن هذه الإيحاءات: فالحارة ruelle – مصغر شارع rue– تعني شارع ضيق، في حين يعرف الحي quartier في قاموس كقاموس روبير الصغير بوصفه "تقسيمًا إداريًا للمدينة، وحدة لها ملامحها الخاصة وتتسم بقدر من التجانس". وتمثل الحارة في واقع الأمر مجمل هذه الملامح والتعريفات: فهي حيّ تخترقه طرق ضيقة ومتعرجة، يتمتع بقدر من الاستقلالية الإدارية والجماعية يمثلها شيخ الحارة، وهي بذلك تقترب من مفهوم "الحيّ" بالفرنسية، كما تحيل مجازًا إلى صورة الشارع الضيق في الحي الشعبي، مع الأخذ في الاعتبار التنويعات الكثيرة المتعارف عليها في اللغة العربية للإشارة إلى الطريق الضيقة مثل زقاق وعطفة.

حتى يومنا هذا، لا تزال القاهرة الفاطمية وقاهرة العصور الوسطى ينظر إليها باعتبارها مدينة مستقلة داخل حدود العاصمة، ليس فقط بسبب موقعها المحوري بل أساسا بسبب ملامحها العمرانية المميزة التي حافظت عليها إلى حد كبير على مر العصور، لذا نجد أن عالمة الاجتماع جانيت أبو لغد تعرف القاهرة بوصفها مجموعة من فسيفساء مدن داخل المدينة الكبيرة وتصف المدينة القديمة قائلة:

> "أولاً يتميز الحي بالفقر والعشوائية ليس فقط بالمقاييس الغربية ولكن بالمقاييس المصرية أيضًا، ثانيًا تتميز المنطقة بالطابع التقليدي رغم أنها تتبع عمران المدن بما لا يقبل النفي،

وإن كان بشكل يختلف عن شكل المدينة الغربية. نجد فيها بقايا من حياة المدن فى العصور الوسطى، لكن ملامح الحياة الريفية لا وجود لها، ثالثًا المنطقة تتميز بأنها مركبة بشكل حيوى بوصفها مكانًا للإقامة والعمل، للتجارة والاستهلاك، لكن هيئتها الصناعية والتجارية تمت قولبتها بشكل محدود أقرب لروح ما قبل التصنيع، تلك الروح القائمة على مستوى بسيط من التصنيع الآلى يعتمد على المنتج وليس على تقسيم العمل والتخصص، وهى تتميز بالتجديد الدائم مع استخدام قائمة محدودة من البضائع، إلى جانب الاعتماد على التفاوض الشخصى وليس على التفاوض القائم على عقد"(١٤).

ويرى كل من عالمى الأنثروبولوجيا دانيال باتس Bates وأمل رسام أن القاهرة "منظومة من المدن"(١٥) تحوى ثقافات مدنية ثلاث: الثقافة الريفية والثقافة التقليدية لعهد ما قبل الصناعة والثقافة الكوزموبولاتية، ويمكننا التمييز - وفقًا لنهج دانيال باتس وأمل رسام - بين شكلين من أشكال الحارة فى القاهرة: فهناك حارة القرون الوسطى التى احتفظت بالطابع المعمارى والحضرى للمدينة القديمة ولدينا منها شواهد قليلة، وهناك الحارة الأوسع انتشاراً والموجودة على أطراف القاهرة القديمة فى المناطق ذات الأصل الريفى مثل إمبابة حيث طغت البلوكات السكنية المخصصة للطبقة العاملة على الحقول، أو ذات الطابع الصناعى الحديث مثل منطقة شبرا التى كانت حيًا سكنيًا يسكنه الباشاوات وكبار رجال الصناعة عند تأسيسه فى القرن التاسع عشر والذى أصبح الآن حيًا لعمال المصانع القريبة وصغار موظفى الدولة.

وإلى جانب هذا التحديد الجغرافى للحارة، هناك تحديد آخر يعتمد على الوضع الديموجرافى والاجتماعى للسكان، وفى هذا الإطار، يوضح أنطوان عبد النور أن "كلمة "حارة" تحيل إلى الاجتماعى والمكانى، فى حين أن لفظة "حى" تقتصر فقط على

المكانى..."[١٦]؛ فالحارة بجمعها بين ملامح الحياة الريفية وبين ملامح الحياة الحضرية، ترتبط بمفهوم الجماعة gemeinschaft بالمعنى الذى نجده عند فرديناند تونيس Tönnies كما أنها ترتبط فى الوقت ذاته بمفهوم المجتمع Gesellschaft إذ تستنبط منه خصائص الحياة الاجتماعية فى المدن الكبيرة، ويخلص تونيس إلى الآتى:

"تشكل القرى والمدن معًا المبدأ المكانى للحياة داخل جماعة وذلك عوضًا عن المبدأ الزمنى للعائلة (للعرق أو للشعب)... غير أنه فى عصر الجماعة ظل هذا العنصر المكانى الأحدث عهدًا مرتبطًا بالمبدأ الزمنى الأقدم عهدًا، وفى العصر المجتمعى حدث الانفصال، ومن هنا ولدت المدينة الكبيرة[١٧]".

وسوف يتيح لنا هذا التمييز الذى أتى به تونيس - رغم أنه قد تم تجاوزه - تناول الحارة من منظور تحليلى ومن منظور تأريخى؛ إذ إن العصور تتوالى وتتعايش رمزيًا فى علاقات تداخل وتفاعل، كما أن الأسس الجمعية والمجتمعية متأصلة فى المكان الاجتماعى سواء كان هذا المكان محدودًا (حى، حارة) أو متسعًا (مدينة صغيرة، عاصمة).

ولعل من المفيد فى هذا السياق التذكير ببعض الحقائق التاريخية، عند تأسيس القاهرة الفاطمية فى القرن العاشر، كان سكان الحارة يشكلون جماعة يرتبط أفرادها بصلة قرابة و/أو جيرة و/أو صداقة، وكانت الجماعة متجانسة من حيث طبيعة العمل أو النشاط المهنى، فهى تتكون عادة من التجار وعلماء الدين والحرفيين المتجمعين فى طوائف عائلية أو دينية أو مهنية، وقد استمرت الطوائف المهنية حتى يومنا هذا فى القاهرة القديمة حيث نجد حارات مازلت تسمى وتقسم وفقًا لحِرَف سكانها مثل الفحامين والنحاسين والخيامية والصاغة. وحتى القرن التاسع عشر، كان سكان الحارة خليطًا من الأغنياء والفقراء على حد سواء، وكان علماء الدين والتجار والحرفيين والطبقات الدنيا يمثلون جميعًا ما يسمى بطائفة أولاد البلد، أما بالنسبة للتقسيم

الهرمى للطبقات الاجتماعية، فقد كان يتم داخل إطار المكان نفسه وليس خارجه وفقًا لمبدأ المجاورة والتلاصق بين كافة الطبقات فى الحى الواحد، لا وفقًا لمبدأ التناقض والتفرقة بين أحياء غنية وأخرى فقيرة. هكذا امتزجت الإرادة الجماعية المقننة والإرادة السياسية التى تحدد أسس المجتمع من ناحية مع الإرادة العائلية وحكم العادة للحياة الجماعية من ناحية أخرى، وذلك داخل حدود الحارة الواحدة بوصفها تلخص صورة المدينة/العاصمة و تُجْمِل عناصرها من حيث هى جماعة ومجتمع فى آن واحد.

غير أن التعقيد المتزايد للحياة الاجتماعية والتطور العمرانى للقاهرة فى القرن التاسع عشر قد ساهم فى تفتيت المراكز العائلية والدينية التى كانت تميز قديمًا جماعات الحارة، وتوارت علاقات القرابة شيئًا فشيئًا لتفسح المجال أمام علاقات الجوار أو الزمالة المهنية. وقد أتاح الترقى الاجتماعى لأشخاص تنتمى أصولهم للحارة – أتاح لهم صعود السلم الاجتماعى والانتماء إلى طبقة جديدة أخذت فى التشكل على مقربة من الأحياء القديمة المتهالكة فى قاهرة الخديوى إسماعيل (١٨٦٣ – ١٨٧٩). وعلى حين ارتبط سكان الحارة فى الماضى برابطة الدم أو العقيدة الدينية أو المصالح المهنية، نجد أن الأمر انتهى بهم إلى مجرد جماعات تشكلت بطريقة عشوائية من تكتلات مهنية أو هجرات ريفية تراكمت على مدار نحو قرن من الزمان. وفى ذلك الإطار، يمكن فهم التغيير الجذرى الذى طرأ على صورة ابن البلد منذ أواخر القرن التاسع عشر كما تفسره أستاذة علم الاجتماع سوسن المسيرى:

> "يمكننا أن نخلص إلى أن موقفًا سلبيًا بشدة تجاه هوية أولاد البلد طغى فى قطاع عريض من قطاعات المجتمع عند مفترق القرن العشرين فالجماعة التى أطلق عليها أولاد البلد فى تلك الحقبة كانت بالأساس تضم التجار المحليين التقليديين، والحرفيين وعموم الطبقات الدنيا فى القاهرة. وقد أصبحت هذه الشرائح بلا حول ولا قوة داخل البنية السياسية للمدينة(١٨)".

غير أن الحارة تصور فى الخطاب السائد، سياسيًا كان أو سينمائيًا أو اجتماعيًا، بوصفها مكانًا مستقرًا استطاع أن يصمد أمام تقلبات الزمن وحظى سكانه على مدار السنوات "بصيت أبدى" جعل منهم الممثل الحقيقى للشعب المصرى. وقد ميزتهم هذه الخصوصية القومية عن الأجانب بل وحتى عن المصريين ذوى الثقافة الغربية أو ذوى الأصول التركية أو الشامية أو الأوروبية. لقد امتزجت هوية المكان بهوية ساكنيه فى كينونة واحدة تمثلها صور ورموز الحى القديم؛ فأولاد البلد يتماهون مع المكان المحلى أى المكان/المنبع المحمل بعدد من القيم الأخلاقية والدينية المقدسة، ويقتات كل ما يتحلون به من حكمة وحسن تصرف وإيمان فطرى من عراقة المدينة بوصفها مكانًا ومن قداسة آثارها. إلا أن عنصر التمايز الدينى لا يبدو مؤثرًا فى تشكيل هوية سكان الحارة كما يقرون هم أنفسهم بذلك، وهو ما ترجعه سوسن المسيرى إلى "أن المسلمين و الأقباط كانون يعيشون نفس نمط الحياة فى تلك الأحياء(...). لذا كان انتماؤهم لمحل الإقامة أكبر من انتمائهم للديانة"[١٩]. ولاحظ دومينيك شوفالييه Chevalier نفس تلك الظاهرة على المستوى العمرانى حيث اعتبر أن العرب المسيحيين لديهم نفس الثقافة ونفس الطرز السكنية للعرب المسلمين.[٢٠] وفى إطار تشكيلات الهوية التى تبرز فى الحارة، من البديهى أن يتغافل خطاب السياسيين وعلماء الاجتماع – الذى يسعى إلى التأكيد على الوحدة المكانية والاجتماعية للحارة – عن إبراز هذا التنوع بين روافد ثقافية وعقائدية وعرقية متعددة داخل الحى، ويصر على فكرة الوحدة المبنية على فكر قومى بالأساس يمثله ابن البلد، غير أن هذا التنوع سوف ينجح فى التعبير عن نفسه بقوة من خلال الأدوار الاجتماعية المختلفة المخولة للجماعات وفقًا للديانة و/أو للأصل، وهو ما سوف نتوقف عنده طويلاً فى الفصل الثانى عند دراستنا لملامح الجماعة فى الحارة كما قدمتها السينما المصرية.

لقد تعرضت الأحياء الشعبية الجديدة فى شبرا وإمبابة لتحولات مشابهة عبرت عنها روايات الستينيات والسبعينيات وأفلام الثمانينيات والتسعينيات، فنجد الإنتاج

الروائى لإبراهيم أصلان ويوسف القعيد ومحمد البساطى الذى تحول إلى أفلام سينمائية فى الثمانينيات والتسعينيات - منها فيلم الكيت كات (داود عبد السيد، ١٩٩١) على سبيل المثال- نجد هذا الإنتاج يستعين بنفس ثنائيات التقابل الخاصة بالهوية فى المكان الأسطورى للحارة القديمة وينقلها إلى أحياء الضواحى الجديدة فى إمبابة أو إلى أحياء شبرا والدراسة الفقيرة، ونلاحظ أنه كلما تشابه حىّ من الضواحى الجديدة مع أحد الأحياء القديمة من حيث ملمح التلقائية أو التخطيط العشوائى أو من حيث طبيعة السكان، تحول قاطنوه إلى نمط "أولاد البلد" واستحقوا اللقب باعتبارهم الممثل الحقيقى دون عداهم لما يمكن أن يسمى بالهوية المصرية، هذا فضلاً عن أن تطور الحياة الحضرية قد ساهم فى تغيير الوضع المركزى للأحياء القديمة بالتوازى مع تحول مدينة القاهرة إلى مدينة كبيرة مترامية الأطراف. فإذا كانت الأحياء المركزية القديمة قد ظلت تمثل فى السينما المصرية نظام القيم الرئيسى للجماعة، فإن أفلام الثمانينيات والتسعينيات قد وسّعت دائرة القيم لتدمج معطيات جديدة أتت بها الضواحى الصناعية والعشوائية. إن الشعور بالزائل والمؤقت، وضرورة الاستمتاع بالحياة والتساهل الأخلاقى إزاء بعض التابوهات الجنسية (علاقات قبل أو خارج الزواج، دعارة مبررة، زنا) والثورة الكامنة ضد السلطة الدينية والسياسية - إن كل هذا يبدو شديد الارتباط بمورفولوجيا المكان الجديد الكائن فى الأطراف، على هامش منظومة القيم، والذى يشكل بدوره السلوك الاجتماعى للشخصيات ويعيد صياغة نمط ابن البلد الحقيقى وفقًا لمعطيات جديدة ولقيم قديمة تساندها وتعضد من قوتها.

لقد كانت الجماعة فى حارة القاهرة القديمة تمثل تشكيلات مركبة، يتعارف فيها الجميع ويتشاركون فى مفردات الحياة الجماعية للحى إلى جانب مفردات الحياة الاجتماعية للمدينة الكبيرة وذلك على الرغم من التكدس السكانى الواضح، ولعل مشاهد اللقاء والنقاش على المقاهى أو عند الانتهاء من أداء الصلوات فى الجوامع خير دليل على ذلك، كما اختلطت فى الخطاب الرسمى الخطوط الفاصلة بين العام والخاص،

وأصبح المكان العام للحارة ملكًا عائليًا أى "ملكية جماعية خاصة" اكتسبت فيه الممارسات الشخصية للحياة اليومية بعدًا طقسيًا. وتبرز نوال نديم – أستاذة الأثنوجرافيا– فى دراسة أجرتها عام ١٩٨٥ عن حى الدرب الأحمر الذى تسكنه ١١٧ عائلة كبيرة – كيفية الخلط بين وظائف الخاص والعام داخل الحارة:

> "تستخدم الحارة الضيقة بين البيوت فى إقامة علاقات اجتماعية مع الجيران واللعب وتربية الدجاج وغسل أوانى الطبخ والملابس، ومن المعتاد أن ترى فى ليالى الصيف الحارة أفراد العائلة ينامون فى ذلك الممر الضيق أمام أبواب البيوت (...) وكأن الممر العام بين البيوت قد تحول بالنسبة للسكان إلى ملكية خاصة[٢١]".

إن طغيان المكان الخاص على المكان العام دليل آخر على اختراق الحياة العائلية لحدود الحياة الجماعية حتى لو كان العام لا يمتلك بالضرورة الحق فى التداخل مع الخاص، ولعل ظاهرة برامج التوك شو الأمريكية والأوروبية تمثل تجربة غنية بالدلالات فى هذا السياق: فعلى حين تحقق اختراق المكان العام للمكان الخاص فى أمريكا الشمالية وأوروبا من خلال تلك البرامج، لم ينجح التليفزيون المصرى حتى الآن فى التعرض لتابوهات الحياة الخاصة، إذ يتطلب شرف العائلة فى المجتمع المصرى المحافظة الصارمة على سرية الحياة الحميمية وعدم تناولها بالحديث.

وتبرز أيضًا نوال نديم شدة تباين الجماعات المدنية وتتبنى فى دراستها المنهج السائد الذى يرى إمكانية إخضاع هذا التباين لنظام تصنيف ونماذج محدد قابل للتحقق والتكرار. ويقوم هذا النظام بالأساس على ثنائيات دارجة: رجل/امرأة، عامل/عاطل، عام/ خاص. ورغم التحفظات العديدة لدينا حول هذا المنهج، فإننا نقر بأن كثير من سينمائيي الحارة قد التزموا بمنطق التصنيف هذا، كما أن النتائج التى

خلصوا إليها تتوافق فى معظم الأحيان ووجهة نظر علماء الاجتماع، وسوف نتطرق لهذه المسألة بمزيد من الاستفاضة فى الفصل التالى الذى نتناول فيه طقوس الحياة الجماعية.

ب - التنظيم والعمران المدنى

إذا ما استثنينا الآثار التاريخية لقاهرة العصور الوسطى، سواء الدينية منها (جوامع، أضرحة، كتاتيب) أو غير الدينية (قصور، بيوت، سبل)، فمن الصعب تمييز أسلوب معمارى موحد أو تخطيط عمرانى منطقى يفرض نفسه على سائر العناصر. لقد تواترت على القاهرة القديمة أساليب ومدارس معمارية شتى منذ الفاطميين وحتى العثمانيين مرورًا بالأيوبيين والمماليك، وما يسمى عادة بالتخطيط العمرانى لم يكن فى الواقع سوى تنظيم للمكان الذى كثيرًا ما تعرض بدوره لعمليات بناء وهدم. وقد حاول العديد من علماء الاجتماع وعلماء التخطيط العمرانى - نذكر منهم على سبيل المثال أبو لغد وباتس ورسام و دومينيك شوفالييه ومحمد خليل ومحمد السيوفى وبول سباج وتراكى زناد بشارة وغيرهم- تحديد بعض السمات الخاصة بما أسموه "المدينة الإسلامية" أو "مدينة الشرق الأوسط" أو "المدينة العربية" والتى ساهمت - كما تؤكد أبو لغد - بعض العناصر التاريخية والاجتماعية فى نشأتها :

> "إن العناصر الإسلامية الثلاثة التى صاحبت حركة نشوء المدن الإسلامية هى: التمييز بين أعضاء الأمة والأجانب مما أدى للفصل بين الأحياء فصلاً مكانيًا وتشريعيًا، الفصل بين الرجال والنساء مما أدى لإيجاد حلول خاصة تلائم استغلال وتنظيم المكان، التشريع القانونى الذى ترك للأحياء مهمة تحديد الحقوق الخاصة بالملكية والاشتراك فى استغلال المكان بدلاً من أن

يفرض قانونًا عامًا على استخدام الأراضى المختلفة فى أغراض واستخدامات متنوعة. هذه العناصر الثلاثة إسلامية حتمًا وبالضرورة[٢٢]".

إن المثال الذى تبنته الأمة الإسلامية يقوم على تلازم الدمج والفصل الجماعى من خلال المكان: كل المسلمين على اختلاف أصولهم يتم دمجهم فى المكان العام، أى مكان الطقس والمسرحة وممارسة الحقوق والشعائر، كما يتم الفصل بينهم داخل إطار المكان الخاص أى فى السكن الذى قد يكون هو نفسه مكان العمل الحرفى أو التجارة (عندما يتحول أحد أقسام البيت إلى ورشة أو متجر) أو يتلاقى ومكان ممارسة السياسة (كان القضاة والعلماء يمارسون أعمالهم فى كثير من الأحيان من داخل بيوتهم). غير أن هذه الرؤية ليست إسلامية فى حد ذاتها، إنها تنتمى من وجهة نظرنا إلى مجموعة من الصيغ الخاصة بحياة اجتماعية تقوم على العلاقة الوطيدة بين أفراد الجماعات الصغيرة أكثر مما تقوم على علاقات تنتمى لنموذج الدولة والمجتمع الحديث، إن تلك الصيغ التى يطلق عليها "إسلامية" هى نفسها التى تسود فى إفريقيا والهند كما فى بقاع أخرى من العالم حتى يومنا هذا، كما كان لها أيضًا وجود فى الحضارات القديمة فى جنوب وشرق آسيا.

لقد فرضت البنية الاجتماعية فى القرون الوسطى شكل التنظيم العمرانى للمدينة العربية القديمة، الذى جاء لتلبية احتياجات عدد من الجماعات المنغلقة على عوالمها خضعت للتقسيم الهرمى وللاحتياجات الاجتماعية على عمومها فى السكن والتجارة وممارسة الشعائر... إلخ. ويتجلى هذا التنظيم بصفة أساسية، كما يرى دومينيك شوفالييه، فى السكن: "... انطلاقًا من هذا التوافق بين خصائص السكن وخصائص الجماعة، أمكن التوصل إلى عدد من التشكيلات الحضرية المبدعة والمتماسكة والمتوازنة"[٢٣]. وفقًا لهذا المفهوم فإن البنية الاجتماعية هى التى تحدد ملامح المكان وسماته الخاصة وليس فقط البنية الدينية إسلامية كانت أو غيرها، وتأتى بعض

العناصر المعمارية المتكررة (انزواء السكن نحو الداخل، الواجهات البسيطة الموحدة، الأفنية الداخلية المفتوحة على السماء) وأيضًا علاقة القرب والتواصل بين البيوت والأماكن العامة (الجامع، الكتاب، السبيل) - تأتى لتعضد تلك الوحدة بين الإنسان ومجاله الحيوى، يبرز إذًا تماسك البنية الاجتماعية للمدينة العربية القديمة كنتيجة لتلك العلاقة المتواشجة بين الجماعة والمكان، وأيضًا كنتيجة لتجاوز الحدود المفروضة من قبل هذا المكان، فالمطلق الذى يمثله الجامع يتسامى على عزلة الجماعة داخل أصلها العرقى، والوظيفة الحيوية للسبيل العام تتسامى على الفروق العقائدية والتقسيم الهرمى للجماعة.

ولعل من المهم هنا الإشارة للدراسة التى أجرتها عالمة الاجتماع التونسية تراكى زناد بشارة عن دور الذاكرة الاجتماعية فى تمثل المكان الحضرى المعاش، وذلك انطلاقًا من نموذج المدينة التونسية بصفة خاصة. ترى تراكى زناد أن تمييز المكان فى المدينة العربية الإسلامية يخضع لمعيار مهنى ومن ثم سياسى، مؤكدة أن "الحى هو الشكل المحلى للحياة الجماعية الذى يحكم فيه الشعب نفسه بنفسه."[٢٤] ووفقًا لتراكى بشارة، تشترك المدن العربية الإسلامية فى عدة سمات نذكر منها: وجود محور تنتظم حوله المدينة وأسوار تحيط بها، وجود أبواب لدخول المدينة والتخصص المهنى لكل حى. وقد تطورت الحركة العمرانية فى بلاد المغرب كما فى مصر فى نهايات القرن التاسع عشر وفقًا لثلاث حركات أساسية: أولاً، بناء أحياء أوروبية بجانب المدن القديمة والتى التزم بعضها بالتقسيم الداخلى التقليدى. ثانيًا، تحول المدينة إلى مكان تطغى عليه ملامح البروليتاريا. وثالثًا، انتشار السكن العشوائى على الأطراف متحديًا مركزية المدينة وسلطتها التشريعية.

فى مقابل الإقرار بوجود مدينة "عربية" أو "إسلامية"، نجد أن بعض المنظرين يرفضون رفضًا مطلقًا إطلاق أى من الصفتين على المدينة مؤكدين البعد المركب لمورفولوجيا المدن محل الدراسة وتاريخها والسياق المحلى لنشأتها وتطورها ومبرزين

أيضًا أوجه الشبه بينها وبين مدن أخرى تنتمى لثقافات تقليدية وحضارات قديمة، فنجد على سبيل المثال جون سوفاجيه Sauvaget– الذى تشير إليه أستاذة علم العمران، جانين سورديل Sordel– يؤكد فى حديثه عن مدينة حلب أن المدينة العربية تطرح نموذج فوضى وعشوائية واضحًا يصعب معه تحديد ملامحها تحديدًا ثقافيًا، أما سورديل فترفض تمامًا تعريف المدينة الإسلامية تعريفًا قائمًا على تلك الملامح المتعارف عليها مثل:

> "الموقع المحورى لمكان مثل "الجامع" أو عناصر إضافية أخرى مثل "جامع/مقر الحكم"، أو قرب السوق من الجامع، أو شكل المتاهة التى تتخذه الشوارع، أو التقابل بين أماكن السكن والأماكن المخصصة لممارسة التجارة أو الحرفة، أو انغلاق الأحياء ومناطق السكن على نفسها وكثرة المبانى ذات الفناء الداخلى"(٢٥).

كل تلك الملامح من وجهة نظر سورديل موجودة فى كل مدن العالم القديمة، وحتى يتسنى لنا فهم تطور المدينة فى العالم الإسلامى، يجب التطرق إلى الكيفية التى واكبت بها المدينة تطور أنظمة الحكم، وتشكلها وفق علاقات السلطة والمال بين الجماعات المختلفة ودراسة الحلول العملية التى طرحتها المدينة القديمة كى تحافظ على بقائها فى وجه التمثيلات العمرانية الجديدة. فإذا كانت الحارة قد وقعت أسيرة للإهمال والتفكك عبر العصور الحديثة فإنها استطاعت – كونها رمزًا لماضٍ مجيد لجماعة متحدة ومتضامنة على الأقل ظاهريًا– أن تصمد فى وجه الفناء وذلك بتغييرها المستمر لملامحها ووظائفها. فبالإضافة للوظيفة الاجتماعية التى تؤكد فكرة تماسك السكان وحماية حياتهم الخاصة، كان لمخطط المدينة ذى التلقائية الظاهرية حتى أوائل القرن العشرين وظيفة دفاعية وسياسية جمعت بين شكل المتاهة للمدينة المحصنة وشكل مدينة الحكم فى العصرين الأموى والعباسى، كما كان الوضع بالنسبة لحلب ودمشق

فى سوريا وبغداد فى العراق وقرطبة فى إسبانيا، كما أن المخطط الأصلى لقاهرة العصور الوسطى الذى يقوم على سلسلة من المساكن البسيطة المتحلقة حول الآثار المعمارية الفخمة قد فرض نفسه لأسباب اجتماعية واقتصادية ومناخية، كانت المدينة مقسمة إلى "ربع" و هو مكان يضم مجموعة من البيوت حول ميدان عام و"درب" الذى يضم الشوارع التى تحيط بالربع والمخصصة للمشاة، وتخترق المدينة "قصبة" وهى شارع رئيسى طويل يربط بين الدروب ويمثل العمود الفقرى للمدينة، ويوضح المعمارى المصرى محمد خليل:

> "من وجهة النظر الفيزيقية، أدت حرارة الجو إلى تبنى المعمار لشكل بيوت تفتح على فناء داخلى وتفصلها عن الشارع أحجار ضخمة. كما أدت العواصف الرملية فى مصر فى العالم العربى إلى التخلى عن شكل الشارع الذى يمتد فى خط مستقيم[٢٦]".

ومن الواضح اليوم أن الشعور بالاختناق لا ينتج عن عواصف الرمال التى تأتى بها رياح الخماسين، بل عن الكثافة السكانية الكبيرة، وهو ما لم تضعه المخططات الأصلية لمدينة العصور الوسطى فى الحسبان، بالإضافة إلى أن افتقار المبانى عامة للشروط الصحية وعدم الاهتمام بالنظافة قد حوّل السير فى المدينة القديمة إلى معاناة حقيقية، سواء بالنسبة للمشاة أو لمستخدمى وسائل المواصلات الحديثة.

لقد خضع المشهد العمرانى للقاهرة لعدد من التحولات الجذرية منذ بدايات انهيار الدولة العثمانية، بداية تحت حكم محمد على (١٨٠٥ - ١٨٤٩)، صارت القاهرة الحديثة امتداداً لقاهرة العصور الوسطى على الجهة الغربية للنيل، و طرأت عليها الكثير من التغييرات الضرورية من أجل تيسير التنقل وتجديد البنية التحتية، أما تحت حكم الخديوى إسماعيل (١٨٦٣ - ١٨٧٩)، فلقد شهدت العاصمة حركة تطوير عمرانى ضخم كثيراً ما تقارن بالحركة التى شهدتها باريس على يد البارون هوسمان Hauss-mann فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، وجاءت مرحلة التطوير العمرانى

الثـالثـة للقـاهرة فى أوائل القـرن العـشـرين لتلبيـة المتطلبـات الصناعـيـة والتكنولوجيـة والخدمية للمؤسسات السيـاسيـة والاقتصادية القائمة. فى النصـف الأول من القرن العشـرين، تكفلت الشـركات الخاصـة التى كانت فى مجملها أجنبيـة بعمليـة التوسع العمرانى، وكانت السيـاسة العمـرانية للملوك الذين توالوا على مصر تقوم على تجديد البنيـة الأسـاسية وبناء منشـآت تشهـد على مجـد مصـر تحت الملكية وتحت الاحـتلال الإنجليزى، وفى النصف الثـانى من القـرن العـشـرين، فـقـد تولت الدولة إلى جـانب المقـاولين المحليين مهمـة الأعمـار فى محـاولة سـافـرة لتملك الأرض من قبل الجـهـات القومية الوطنية.

المدينة القديمة تقدم خيـر مثـال على مـا أسـمـاه بيير جورج George "العـمـران المتخبط...العمـران بلا تخطيط عمرانى"[٢٧]، وبالفعل نجد أن حركة العـمران التلقائية أو العشـوائيـة تتـعـارض والتـخطيط العمـرانى السيـاسى وإدارة الأراضـى التى تحـتكرهـا الدولة الحـديثـة، والتى يمـثلهـا فى الوقت الحـاضـر نموذج المدن الجـديدة فى صـحـراء شمال شرق القاهرة.

إن المنطق العـمـرانى الحديث الذى يعطى الأولوية للفاعلية والوظيـفيـة القصـوى يتجاهل أحد العناصر الرئيسية لتنظيم الأحياء القديمة ألا وهو مـركزية الأثر العام monument، وتجـدر الإشـارة إلى أن الفنانين كـانوا هم من يقـومـون بتـخطيط المدينة وتصميم المنشـآت العامة فيها قديمـاً، كما كان الحال بالنسبة لمدينة رومـا التى استوحت خطوطهـا العامة من أعمـال مايكل أنجلو، فى القـاهرة القديمة نجد أن المسجد والكتاب والسبيل والمسافرخانة ليست مجرد قطع فنية فريدة من العصور الوسطى بل هى أيضاً علامات لتخطيط المكان ورموز اجتماعية وثقافية شديدة الأهمية فى حياة السكان وفى تخطيط المدينة قديمـاً.[٢٨] فى العـصـور الحـديثـة، حـاول مـهندسـو التـخطيط العمـرانى تحـديث المخططات القديمـة بـحيث تلبى احـتياجـات المجتـمـع المعاصـر وقـامـوا بإدخـال تعديلات على بعض مناطق المشـاة بحيث تستوعب وسـائل المواصـلات الحـديثـة الخاصـة

بالسكان وتسمح للشرطة والجيش أيضًا بالحركة داخل الأحياء تحسبًا لاندلاع أية اضطرابات.

لقد مثلت الحارة في قاهرة العصور الوسطى جزءًا لا يتجزأ من النسيج العمراني، وساهمت في استمرارية تقليد معماري يقوم على المحافظة على الأثر العام وتقديسه. إن مساحة اللقاء والتداخل بين العناصر المختلفة التي لاحظها مصممو المعمار في القرون الوسطى لا تزال قائمة حتى اليوم ليس فقط في القاهرة بل في معظم الحواضر الإسلامية من بغداد إلى إسطنبول، ومن طهران إلى الرباط وفاس وحتى إسبانيا، حيث احتفظت مدينة طليطلة على سبيل المثال لا الحصر بمكوناتها الثقافية الثلاثة وبالحارات المتعرجة والآثار التي اصطبغت بصبغات دينية مختلفة على مر العصور واعتبرت أثرًا عالميًا تحميه اليونيسكو من التغيير العمراني الحديث، تتحقق تلك الاستمرارية التي أرستها الحارة مكانيًا من خلال علاقات القرب بالأثر، واجتماعيًا من خلال التعامل مع الزمن بوصفه متكررًا في حركة عودة أبدية تتحدد ملامحها فعليًا وبشكل يومي من خلال السير على الأقدام والتجول في الحي وليس باستخدام وسائل المواصلات (كما هو الحال – مثلاً – في المدن الحديثة والضواحي)، وتتواصل تلك الاستمرارية العمرانية لا يقطعها لا الآثار القديمة والشوارع والميادين المفتوحة ولا المباني الجديدة التي أدمجت داخل المدينة التاريخية.

إن نموذج أحياء القرون الوسطى، المصاغ عادة وفقًا لرؤية أفلاطونية، يقوم على فكرة التماسك والإغلاق والاستمرارية، وسوف تستلهم بعض نظريات التخطيط العمراني الحديثة هذه الأفكار في نهاية القرن التاسع عشر، حيث يجد نموذج العمران الزرعي L'urbanisme culturaliste– الذي عرف في أوروبا من خلال شكل "المدينة الحديقة" التي صاغها الاشتراكي الإنجليزي أبنزر هوارد (١٨٥٠ – ١٩٢٨) Howard – تطبيقًا عمليًا له في الحي الجديد المسمى "جاردن سيتي" والذي يستلهم نظام تخطيطه العمراني نموذج المدينة في العصور الوسطى، فيحاول تحقيق التماسك

العضوى والتعبير عن الخصوصية المعمارية فى إطار الجماعة وخلق الاستمرارية التى كانت عنصراً أساسياً فى المدينة القديمة مع البعد عن التنميط والتكرار الذين اشتهرت بهما المدن الصناعية الحديثة.

فى مقابل التخطيط العمرانى الموحد، تضع الحارة التنظيم المتعدد والخلاق الذى يمهد للعمران الزرعى وذلك من خلال عدد من الحيل التى تهدف إلى ضمان البقاء فى المكان واستغلال كل شبر من الأرض، هكذا فى مقابل الاستراتيجية المنطقية للمدينة الحديثة، تنوع الحارة وسائل التكتيك التلقائى من خلال علاقة متقطعة مع المكان حيث يغدو العام ملكا للخاص والخاص ملكا للعام. هكذا أيضاً نجح التصميم الخلاق للحارة فى التصدى لمحاولات السيطرة والهدم التى فرضت عليها من قبل السلطة المؤسسية للمدينة الحديثة من خلال الحركة والتحايل على المنطق العقلانى وتجديد الهوية العمرانية المميزة لها عبر العصور.

ورغم ارتباط الحارة بخطاب عمرانى محدد (مدينة العصور الوسطى الإسلامية)، فإنها تخرج فى الحياة اليومية عن إطار الثبات الطبوجرافى الملصق بها عبر حركة محسوبة وحرة فى آنٍ واحد، فمن المعروف مثلاً فى جميع المدن الحديثة، أن الإجراءات التى تعرف فى الولايات المتحدة الأمريكية بالتوظيف المكانى zoning تطبق بحذافيرها وتميز بين الأحياء وفقًا لوظائف محددة يتم بناء عليها الفصل بين محل العمل ومحل السكن على سبيل المثال وذلك لتحقيق الاستغلال الأقصى للأرض والمكان، غير أن تلك القوانين الحديثة كثيراً ما تصطدم ببعض المشكلات القضائية والاجتماعية فى المناطق التاريخية للمدن القديمة وتعجز عن حلها فيبقى الحال على ما هو عليه.

إن ما يكفل للمكان التاريخى حماية الدولة هو كونه محملاً بالرمزية التاريخية وكون آثاره الدينية متفردة فى العالم، وفى مقابل هذا التفرد الذى يتميز به فن العمارة، نجد الصفة التكرارية التى يقوم عليها التنظيم والتخطيط العمرانى، يرى هنرى لوفيفر أن صفتى المختلف والمتكرر تعمقان من هذا الفصل بين العلمين أو الفنين: فن العمارة

وفن التخطيط العمرانى، وفى هذا الإطار، يبرز نموذج مدينة فينيسيا الذى يقول عنه لوفيفر :

> "إن المتكرر يطغى على المتفرد، كما يطغى المفتعل والمعقد على التلقائى والطبيعى، أى أن المنتج يطغى على العمل الإبداعى. إن هذه الأماكن المتكررة تنتج عن أفعال تكرار (أفعال العمال) ووسائل تقنية متكررة و تكرارية فى آنٍ، التكرار يسود. هل بإمكاننا إذاً أن نطلق على مكان كهذا صفة العمل الإبداعى؟ إنه بلا جدال منتج بكل معنى الكلمة: منتج قابل للتكرار وناتج عن أفعال مكررة"(٢٩).

ينطبق وصف المكان الذى تم تصوره وتمثيله وإنتاجه عبر التكرار ومن خلاله على قاهرة العصور الوسطى التى لا تزال آثارها باقية حتى يومنا هذا، وذلك رغم بعض الاختلافات البسيطة فى تكوينها وتطورها. ثمة توتر دائم إذن فى أحياء القاهرة القديمة بين إبداع الآثار المتفردة التى لا يختلف اثنان على أهميتها المعمارية والتاريخية، وبين تكرار أنماط العيش فى المكان واستغلاله وتخطيطه العمرانى القائم على شكل الحارة الضيقة والتلاصق العضوى بين البيوت والسكان وعدم الفصل بين محل الإقامة ومحل العمل.

أما فيما يخص المكان المعاش، فيمكن إطلاق مصطلح "الأحياء" على قاهرة العصور الوسطى، وهو المصطلح الذى سوف يشيع فى علم الاجتماع العمرانى بداية من الخمسينيات، ويشير - كما يعرفه بول مايول Mayol- إلى مكان يبدى فيه السكان التزامهم الاجتماعى أى انتمائهم لنفس حيز المكان الذى يجمع بينهم "انطلاقاً من واقع القرب و التكرار الملموس و الضرورى"(٣٠). والحى بالنسبة لهنرى لوفيفر هو "شكل تنظيمى لمكان وزمان المدينة، إنه شكل عملى مهم دون أن يكون ضرورياً، وهو وليد ظروف أكثر من كونه أساساً بنيوياً"(٣١).

تنجح هذه الوحدة الاجتماعية التى هى نسبية وتابعة فى الاستمرار بأسلوب المقاومة السلبية، وقد يساعدها العامل التاريخى فى مواصلة البقاء، وبفضل عنصر القرب، يتحول الحى إلى المكان المفضل للمشاة وهذا ما يبرر تقسيم النشاط والمتاجر وأماكن التسوق والاتصال وفقًا لإيقاع المشاة، ويأخذ تخطيط المكان فى الاعتبار هذه الوظيفة المزدوجة مع مراعاة القوانين التى تفرضها ثنائية العام / الخاص التى سبق وأن أشرنا إليها، يقول بيير مايول فى هذا السياق:

> "يقع الحى ضمن جدلية وجودية (على المستوى الشخصى) واجتماعية (على مستوى جماعة المستخدمين له) بين الداخل والخارج، فى ضوء علاقة التوتر هذه بين نقيضين، أى بين داخل وخارج لا يلبث أن يتحول شيئًا فشيئًا إلى امتداد للداخل، يتحقق امتلاك المكان (...) وانطلاقًا من ذلك، تمثل الحدود بين العام والخاص - الذى يبدو وكأنه البنية المؤسسة للحى بالنسبة للمستخدمين له - تمثل ليس فقط أداة فصل، بل أداة فصل تربط وتؤلف، فالعام والخاص لا يصوران بوصفهما عنصرى طرد يتعايشان معًا، بل بوصفهما عنصرين متصلين فى علاقة ارتباط شرطى دائمة داخل الحى، ويكتسب كل منهما أهميته من ارتباط معناه بمعنى الآخر[٣٢]".

بهذا المعنى نستطيع أن نرى التمييز بين العام والخاص يربط بين الداخل والخارج ولا يفصلهما فصلاً حاداً كما هو متعارف عليه، والمثال الأفضل على ذلك ما نجده فى الأحياء الشعبية فى القاهرة القديمة من خلال التمييز النوعى بين الرجال والنساء فى الحارة، فتنظيم المكان العام public فى الحارة يقوم على تمييز نوعى يجعل من المقهى والمسجد أماكن مقتصرة على الرجال ومن السوق والدكاكين أماكن تواصل

ومشاركة ترتادها النساء. ورغم هذا التميز نجد أن التعامل بين الرجال العاملين فى السوق والدكاكين وبين نساء الحى قائم على شرط التواصل لا الفصل، وأن حياة الأسرة خارج محيط البيت (عند الأعتاب أو فى زوايا العطفة والزقاق) ترتبط بالحياة العامة ولا تنفصل عنها كما هو الحال فى المدينة الحديثة القائمة على التخطيط العمرانى الرأسى (فى صورة عمارات) والهيراركى (فى صورة أحياء غنية وأخرى متوسطة أو فقيرة... إلخ).

فى أفلام الحارة، ينتظم عدد من استراتيجيات السرد وتشكيل بنية الفيلم حول ثنائيات متقابلة ومتكاملة من أجل صياغة التماسك المكانى والجماعى، وفى الصفحات القادمة، سوف نتوقف عند عدد من هذه الثنائيات لتحليلها وكشف بعض المتناقضات التى تتبنى عليها وكيف تحولت تلك الثنائيات لقوانين ووصفات جاهزة يندر أن يتمرد عليها صناع السينما المصريون. ونحن نرى أن المزج بين التخييلى والتوثيقى والتعاقب بين المشاهد الداخلية والمشاهد الخارجية والتقابل بين الخطوط المستقيمة والخطوط المنحنية وحركات الكاميرا الأفقية والرأسية، فضلاً عن حالة الانبهار بحياة الطبقات الغنية والإحساس بالتعاطف إزاء بؤس الطبقات الفقيرة، كل هذه الثنائيات يتم توظيفها من أجل أهداف محددة. أولاً: نقد أوضاع الحى بغرض تغييرها (وهو ما يعتبر تمجيداً مبالغًا فيه لدور المخرج المناضل)، ثانيًا: المساهمة فى إضفاء بعد فولكلورى على الأماكن الشعبية بهدف تحقيق متعة خاصة للمشاهد من الطبقة البرجوازية أو لمنح الفرصة لمشاهد أقل حظًا للتماهى مع صورة جاهزة تعكس وضعه فى أسفل السلم الاجتماعى، فى كافة الأحوال، يسهم فيلم الحارة فى تحديد ملامح هوية اجتماعية تدرك وتمثل وتعاش كهوية ثابتة وأبدية ومتماسكة، ومن النادر أن تخرج صناعة السينما عن هذا الإطار، إذ ترى أنه من الممتع للمتفرج ومن الواجب على المنتج أن يُعاد إنتاج الوصفة التى أثبتت نجاحها.

ج - المدينة- السينما

تظل المدينة مادة للدراسة فى مجال علم الاجتماع والتخطيط العمرانى، وأيضًا فى مجال نظرية الفيلم سواء كانت مجالاً للمسرحة الدائمة للنشاط الإنسانى أو موضوعًا لتمثيل خيالى وأسطورى عبر وسيط مكتوب أو مصور، فى أحد الأعداد التى خصصتها مجلة أماكن ومجتمعات Espaces et sociétés للعلاقة بين المدينة والسينما، كتب ألان ميدام Médam أن المدينة هى "فيلم جماعى"[٣٣] علينا فك رموزه بوصفه "تمثيلاً" خياليًا أو خطابًا تصوغه الجماعة حول نفسها. و يشير عالم الاجتماع عبد القادر بنعالى إلى كون السينما تكاد تقصر اهتمامها على المدن التى "تدخل أساسًا فى إطار أسطورة سابقة الوجود، وتطرح إشكالية محددة سلفًا عبر عناصر من خارج الفيلم"[٣٤]. ينطبق ذلك بصفة خاصة على مدن مثل نيويورك وطوكيو وباريس وفى السياق العربى على القاهرة، تلك المدن تمثل مدنًا فيلمية (مدينة-فيلم) وتحيل بواقعيتها وتشكيلاتها وملامح تكوينها إلى تركيب وبنية العملية الفيلمية، ونتفق تمامًا مع جون-بيير جارنييه Garnier حين يؤكد فى العدد نفسه من دورية "أماكن ومجتمعات" على أن السينما هى الفن الوحيد القادر على "التعبير عن انقضاء الزمن فى المدينة وإعادة تركيبه وتوزيعه بين الإسراع والإبطاء، القطع والتداخل، الاستعادة والتنبؤ، بين زمن "حقيقى" قابل للقياس وزمن "خيالى" خاضع للشعور[٣٥]".

إن المدينة بشموليتها الفوضوية وتفاصيلها الملتبسة تمثل بالنسبة لنا فى دراستنا هذه بناء خطابيًا أكثر من كونها تمثل كينونة حقيقية يمكن فك رموزها بطريقة منطقية. وإذا كانت المدينة قد أنتجت السينما من وجهة النظر التقنية والصناعية والمؤسساتية، فإن السينما مستمرة فى إنتاج المدينة وفى صياغة خطاب خاص عن المدينة فى الوقت الذى تعلن فيه انتماءها للسلطة وللمراقبة الخيالية للمدينة، وتظل الحدود بين المدينة الفيلمية والمدينة الجغرافية قائمة، ويظل لكل منهما مساره الخاص الذى يتوازى مع الآخر بطريقة شبه انفصامية تجعل من الصعب الوصول للحظة اعتراف كامل بعناصر

الصورة التى يشكلها خطاب المجتمع وخطاب السينما عن المدينة، أو ما نطلق عليه استسهالاً لفظ "الحياة المدنية" urban life، غير أن الوسيط الفنى يظل وسيطًا مقبولاً فى الخطاب العمرانى وفى الخطاب الفيلمى عن المدينة: فإذا كانت آثار العمارة هى الوسائط التى يتم وفقًا لها التخطيط العمرانى للمدينة فإن السينما هى الوسيط الفنى الذى يُعَرف بالظاهرة العمرانية بكل تركيبها وينجح عادة فيما يفشل فيه التخطيط العمرانى، الجمع بين المتناقضات وكشفها فى سياقها الاجتماعى الخاص. وإلى جانب الوظيفة الإخبارية للسينما، فإن الذاكرة البصرية للمدينة مطبوعة بصور سينمائية توثق الماضى وتحفز ملكات المقارنة والتحليل لدى المشاهد، وكما يتيح المعمار (الآثار والمبانى العامة) تحديد هوية المدينة فى المخيلة الجماعية، تسهم الصور التى تقدمها السينما فى التأصيل لهذا المعمار داخل منطق مزدوج الخطاب، يمثله من ناحية خطاب الأثر المصور الذى يقدم صورة رمزية للمدينة، ومن ناحية أخرى خطاب الفيلم الذى يصور الأثر بوصفه مكانًا مزدوجًا يسمح بالعبور من المكان الحقيقى (الأثر بوصفه شكلاً فيزيقيًا) إلى المكان المتخيل (الأثر بوصفه رمزًا).

كما هو معروف، تكتسب الحارة صيتها من أثر عام تأخذ اسمه وشهرته، ثم يأتى الفيلم ليستعير اسم الأثر واسم الحى فى آنٍ، أى يستعيد وجوده الواقعى ويوظفه على المستوى المتخيل، نجد مثلاً أن الأثر الوحيد الذى يتكرر بصفة مستمرة فى معظم أفلام الحارة هو الجامع، وفى أفلام أخرى قليلة يكون الأثر هو الحمام الشعبى القديم، أو السبيل، أو باب الحارة وسورها القديم. وعلى حين تظهر واجهة الجامع فقط فى الغالبية العظمى من الأفلام، نجد أن الحمام يتم وصفه بدقة من الداخل رغم عدم وجود ملامح محددة تميزه من الخارج، فى فيلم الحرافيش (حسام الدين مصطفى، ١٩٨٦)، يمثل المسجد الأثر الوحيد المستخدم كديكور وكخلفية أساسية للمشاهد الجماعية: يعلو المسجد الميدان العام ببضعة درجات ويشهد بقبته وأبوابه الضخمة مشاحنات وصراعات فتوة الحى ويبدو وكأنه يحمى - فى خلفية الصورة - المنتصر وأعوانه. لقد

تم تصوير فيلم الحرافيش فى ثلاثة استوديوهات مختلفة: استوديو نحاس ومصر وجلال، و فى كل منها تم بناء حارة تستعيد – مع بعض الفروق – صورة نمطية سبق وأن أثبتت نجاحها، وتظهر فى مقدمة الفيلم أسماء مهندسي الديكور: ماهر عبد النور وأنسي أبو سيف، كل مع الحارة التى صممها.

أما بالنسبة للحمام، فقد ظهر فى عدد من الأفلام كبؤرة للحدث كما فى فيلم لك يوم يا ظالم (المأخوذ عن رواية تيريز راكان للكاتب الفرنسى إميل زولا من إخراج صلاح أبو سيف، ١٩٥٦) وحمام الملاطيلى (١٩٧٣) لصلاح أبو سيف، وآى آى لسعيد مرزوق (١٩٩٢). كما ظهر فى أعمال أخرى بوصفه عنصرًا فولكوريًا تقتصر مهمته على الإشارة إلى مكان الحدث كما فى فيلم آيس كريم فى جليم (خيرى بشارة، ١٩٩٢). فى داخل الحمام، يغدو المكان المركزى لمغطس الماء الساخن مسرحًا للأحداث المصيرية فى الفيلم كمشاهد البداية والنهاية ولحظات التوتر الدرامية، ونجد أيضًا حضورًا خاصًا للحمام القديم فى بعض الأفلام العربية مثل الفيلم التونسى حلفاوين (فريد بوغدير، ١٩٩٠) والفيلم المغربى مكتوب (نبيل عيوش، ١٩٩٧).

وإذا كانت المنشآت العامة فى الحارة تتميز بالضخامة والثراء البصرى، فإن المساكن تمتاز بالبساطة، ونادرًا ما تلعب العلاقة بين العام والخاص دورًا خاصًا على مستوى المعمار أو الديكور، غير أنها تبدو ذات أثر واضح فى تشكيل نظام الأماكن ووظيفتها: البيوت، الحمامات، المقاهى، أماكن العبادة، أماكن التجمع أو الترفيه التى تنتظم جنبًا إلى جنب وتبدو وكأنها تلبى حاجة اجتماعية وحيوية أكثر من كونها تخضع لضرورة معمارية أو جمالية. إن الأثر القديم فى الحى يدرك بوصفه رمزًا لديناميكية الذاكرة الجماعية أكثر من كونه عملاً إبداعيًا من التراث الفنى المبجل، فى فيلم الأقمر(هشام أبو النصر، ١٩٧٨) يرتبط جامع الأقمر – الذى تهدد السلطات الحكومية بهدمه بدلاً من ترميمه – بالذاكرة الجماعية لسكان الحى وفى الوقت نفسه بالتقدير الجمالى للأثر فى حد ذاته، غير أن القليلين هم من يعرفون تاريخ هذا المسجد وبانيه.

فى بحث أجراه ريمون لودرو Ledrut حول مدينتى تولوز وبو الفرنسيتين، لاحظ أن السكان لا يهتمون كثيراً بمعرفة تاريخ الآثار، ما يهمهم فقط كونها قديمة، لذا يتم الحفاظ على شخصية الحى والمدينة المتحفية من خلال آثارها القديمة، ويخلص لودريو من ذلك إلى أن:

"العمران ينتشر ويطفى على أنقاض المدينة-المتحف، والمدينة تتجمد وتتحجر بفعل تطور العمران (...) إن المدينة الحديثة لا تستطيع أن تتبدى إلا من خلال ماضيها. هنا تكمن المفارقة والتناقض الأساسى لمدننا(٣٦)".

إن السينما بوصفها فنًا جوالاً مفتوحًا على المدارات، تقوم برسم حدود المدن وتصديرها على المستوى الدولى؛ ففى كل أرجاء العالم، تنتشر صور نيويورك وطوكيو وباريس وبيونس أيرس وهونج كونج وطهران من خلال عدة وسائط ربما يكون من أهمها السينما؛ حيث تتحدد الهوية الخاصة بكل مدينة من خلال صورتها. هكذا تخترق شبكة من الصور - وبخاصة صور الآثار الشهيرة - الشاشات العالمية من أجل تفكيك المدن الحقيقية وخلق مدن سينمائية خيالية، وهو الواقع الذى يؤكده كل من كيرول Cay-rol ودوران Durand (ومن قبلهما إدجار موران) Morin حين يقولان إن "الفن ليس حقيقة: إذ إن ما يسترعى انتباهنا فى صورة من الصور هو اللحظة التى تتحول فيها الطبيعة إلى صنعة."(٣٧) إلا أن صورة المدينة لا تنتمى إلى الطبيعة بقدر ما تنتمى إلى الثقافة والصنعة، ومن هنا يجىء الطابع المركب للتمثيلات الفيلمية بوصفها تمثيلات للتمثيلات representations of representations، فيما تظل صور المدن تبهرنا وتبعدنا فى كثير من الأحيان عن واقع المدن.

فيما يخص صورة القاهرة فى السينما، تمثل الحارة وحدة مكانية ذات بعد مجازى، فالحارة تمثل الوحدة الصغرى التى تلخص الحى كما أنها تعتبر تكثيفًا لمتاهة المدينة المتشعبة. فى السينما تتوارى الخصوصية المعمارية للحارة بوصفها مكانًا

وتتراجع فى خلفية الصورة بفعل الوجود الضرورى دراميًا والطاغى فعليًا للممثلين والمجاميع، عندئذ تنحصر وظيفة المكان فى تحديد السياق السردى للنص الفيلمى. فصور جامع الحسين تشير إلى أن الأحداث تتم فى حى خان الخليلى، وصور جامع الأقمر تشير إلى حى النحاسين. تلك الآثار التى ترتبط بتاريخ وبعصر معين تقدم على الشاشة من خلال مجموعة صور توثيقية، خاصة فى لقطات المقدمة التى يصاحبها لقطات عامة تظهر أكثر الآثار شهرة فى الحى وتمثل مؤشرًا دالاً على الواقع المكانى الخارجى. تكتفى بعض الأفلام بهذه الصور الممثلة للحى كمقدمة تعريفية للمدينة، أما باقى المشاهد تكون داخلية حيث يتم بناء البيوت والمقاهى وما شابه داخل الاستوديو بطريقة أكثر تصنعًا وتجميلاً من الأماكن الحقيقية. ويبرز هنا مثال فيلم خللى بالك من زوزو (حسن الإمام، ١٩٧٢) الذى يبدأ بلقطات عامة لحى محمد على قبل أن يدخل بنا إلى الديكور الممسرح لبيت زوزو، إن الدور المخول لنظرة التوثيق هذه هو عرض الأماكن والظروف التى تعيش فيها الشخصيات من وجهة نظر واقعية وحقيقية، والاكتفاء بهذا العرض السريع كمقدمة مفروغ منها قبل الدخول فى الفيلم، أما التخييل فهو يفسر ويبرر ويتعاطف، بل ويقوم بطرح حلول جذرية لمشكلات الحياة الاجتماعية فى الحى من خلال الدراما (الحبكة، الشخصيات، الأحداث).

بالإضافة إلى الجانب التوثيقى العارض للمكان، يسعى المخرج أحيانًا لخلق الإحساس بالسجن وعزلة الحارة داخل الاستوديو بهدف التأكيد على واقعية الانفصال بين المدينة الكبيرة وبين الحى الشعبى المتروك لعزلته وفقره، ولعل أبرز مثال على ذلك فيلم ليه يا بنفسج (رضوان الكاشف، ١٩٩٤) حيث يقع ضريح أحد الأولياء فى وسط الحارة بالتمام ويتشكل حوله المكان العام للفيلم لكنه يبدو وكأنه يعوق حركة السير والمرور فضلاً عن كونه يرمز للخرافة ويحيل لصيغ الدين الموازى أو البديل فى مقابل الدين الرسمى، يحل الضريح فى الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين (كما نرى فى فيلم للحب قصة أخيرة لرأفت الميهى ١٩٨٤، وفيلم سارق الفرح لداود

عبد السيد، ١٩٩٤) محل الجامع فى أفلام الأربعينيات والخمسينيات، ويصير شاهداً على مقاومة البسطاء لشكل التدين المؤسسى ومؤشراً على تقديس البسطاء للأولياء الذين يمثلون فى النهاية عائقًا (بصريًا وحضاريًا كما نرى فى فيلم رضوان الكاشف) أمام تطور الحياة الجماعية وتحديثها، الضريح يسمح أيضًا بالخروج من الحارة الفاطمية القديمة صوب مدن الصفيح وحارة المدن الهامشية والأحياء الشعبية الصناعية ويشير لتخلى الدولة (ومؤسساتها الدينية) عن الوجود فى مناطق العشوائيات التى يحل فيها الضريح محل الجامع. فى فيلم رضوان الكاشف، تبدو الحارة مكدسة على المستوى المادى بالضريح وبجموع السكان والمارة والباعة الجائلين، وعلى المستوى المعنوى بالزيادة السكانية الهائلة والجهل والفقر والعشوائية. عدد من العوائق تعترض عين الكاميرا المتفحصة حتى تكاد تمنعها من الرؤية الى الحد الذى يعرّض المكان الفيزيقى لخطر التشويه ويجعله أسير الرؤية الكابوسية للمخرج.

يجدر بنا أن نفتح هنا قوسًا كبيرًا للحديث عن نماذج من السينما العالمية تناولت صورة الحارة بشكل يتشابه إلى حد ما مع أشكال تناولها فى السينما المصرية؛ فعدد كبير من الأفلام العالمية يدلل على أن السينما المصرية لم تكن وحدها التى اتخذت من الحارة وسيلة لإدانة الظلم الاجتماعى وسعت لإدماج المكان ضمن إشكالية تتعدى حدوده المادية وهى إشكالية الهوية القومية. فى الصفحات التالية سنتناول عدداً من نقاط الالتقاء الخاصة بالتمثيلات المختلفة للمكان الشعبى فى السينما المصرية مقارنة بالسينما الهندية والإيرانية والتونسية والمغربية.

فى فيلم سلام بومباى (١٩٨٨) للمخرجة الهندية ميرا نير Mira Nair، تبدو "الحارة" والمنطقة الشعبية بصفة عامة ضيقة ومكتظة بالسكان تحاصرها خطوط السكة الحديد من كل جانب، وتقوم الشوارع الكبيرة بوظيفة حصارية مشابهة باستخدام التضاد حيث تزيد بمساحتها واتساعها من شعور المتفرج بضيق الحارة وعزلتها وإن كانت الصفة العامة الغالبة فى المكانين، الحارة والشارع الواسع، هى صفة الزحام

والاختناق والفوضى. وتوضح المشاهد الواقعية (التى صورت بشكل توثيقى) رؤية المخرجة، كما أنها تتحكم فى توجيه نظرة المشاهد نحو وجهة معينة تمثل شهادة على مأسى سكان الحارة ووضع أطفال الشوارع والمومس ومروجى المخدرات ومدمنيها. وعادة ما تتقاطع تلك الواقعية مع فعل تخييل مبالغ فيه تستثير الميلودراما من خلاله كل أشكال الانفعالات الممكنة لدى المشاهد، بدءًا من التعاطف وحتى الشعور بالذنب مرورًا بشحذ الشعور بالمسئولية والرضا التطهرى بالإفلات من الحظ العثر الذى يلاحق الشخصيات.

فى سلام بومباى، يلاحظ المشاهد أن تصوير ملامح الحارة عن قرب ضرورة تمليها الأبعاد الحقيقية للمكان الضيق، كما يلاحظ وجود وجهتى نظر متلازمتين، تعبر عنهما اللقطات المأخوذة من زاوية فوقية plongée واللقطات الترافلنج travelling. فى أحد مشاهد الفيلم، تصل فتاة بنغالية إلى الحى فى سيارة تاكسى ليتم تسليمها إلى صاحبة بيت دعارة ويشهد وصولها البطل الرئيسى للفيلم وهو طفل ترك قريته هربًا من قسوة زوج أمه واستقر فى الحى كبائع شاى. التصوير من زاوية فوقية يتضافر مع نظرة المخرجة الكلية للمكان ومع الرؤية التحليلية المتفحصة التى تحاول تقديمها للحى من زاوية التعاطف والحنو التى لا تخلو أحيانًا من تعالٍ. أما الترافلنج فيعكس وجهة نظر الطفل الضائع، العاجز عن تفسير أسباب البؤس الذى يعيشه أو إيجاد سبل للفكاك منه. حركة الترافلنج تتابع الطفل فى ركضه خلف سيارة التاكسى وهى تدخل الحارة وتنقل لنا من وجهة نظره صورة الفتاة الباكية المغلوبة على أمرها، البكر التى لا يتعدى عمرها سن المراهقة الأولى، وهى تصل إلى الحارة بوصفها فاكهة جديدة نعرف مسبقًا أن ثمنها سيكون غاليًا وأن فرص شرائها ستكون كبيرة. فى مشهد آخر فى نهاية الفيلم، يقوم الطفل بقتل تاجر مخدرات قواد دفاعًا عن صديقته العاهرة البريئة، ويعقب هذا المشهد احتفال دينى مهيب يفرق بين الطفل والعاهرة حيث يضيع كل منهما فى زحام الاحتفال الدينى، مشهد الاحتفال يتم تصويره بنفس الطريقة، باستخدام

اللقطة الفوقية والترافلنج بشكل متتابع، فى هذا المشهد تبدو الجماعة وكأنها عائقًا منيعًا يحول دون تواصل الشخصيات، ويبدو المكان المفتوح ظاهريًا كأنه يفتح طاقة تحرر، ولكنه واقعيًا يكرس لعزلة الشخصيات ووحدتها.

إلى جانب ازدحام المكان الفيزيقى للحارة، تعبر الخطوط العامة للمكان الهندسى عن التقابل الواضح بين الحى الشعبى والمدينة الكبيرة. فالخطوط الرأسية الحادة هى إحدى السمات المميزة للمدينة الحديثة فيما تميز الخطوط الأفقية المنحنية شكل الحارة الشعبية ببيوتها ذات الدور الواحد أو الدورين ودروبها الملتوية المتشعبة وقبابها وأقواس مداخلها ومخارجها. فى معظم المشاهد الوصفية للفيلم الإيرانى أبناء الجنة (ماجد ماجدى، ١٩٩٧)، يبدو التقابل بين أفقية الحارة ورأسية المدينة أمرًا بديهيًا تؤكده الصورة بشكل متكرر، وتوازيًا مع تلك الخطوط الأفقية، يبدو القرب الخانق للبيوت وكأنه يفرض توقف الكاميرا عند التفاصيل وتضخيمًا متزايدًا للأحجام. هكذا تخضع حركة الممثلين فى الفضاء الفيلمى للقواعد التى تفرضها التواءات المكان الفيزيقى وانبساطه بشكل أفقى، وتتلاقى نظرة الشخصية التخيلية ونظرة الكاميرا المتأملة مع زاوية النظر لدى الإنسان العادى مما يشيع طمأنينة أمام هذا التعاطف الذى يصل بين الشخصيات بعضها البعض ويحيل أحيانًا إلى نوع من الروحانية لا تخلو منه مشاهد الحارة فى السينما الإيرانية عامة. إن الحارة بوصفها مكانًا تنطلق منه حركة الطفلين – وهما أخ وأخته يتبادلان ارتداء نفس الحذاء فى طريقهما من وإلى المدرسة كل يوم– يمثل المكان الأفقى للمشوار المنهك الذى يقوم به الطفلان بلا كلل، ركضًا من وإلى المدرسة. الحارة بشوارعها الملتوية وزواياها المحدبة وأقواس مداخلها الكثيرة وملامحها المتكررة هى ذلك "المكان المتمدد" الذى يطيل الانتظار ويوسع من مساحة القلق التى تنتج عنه.

صحيح أن الصور التوثيقية عن الحارة تتيح فرص ضئيلة أمام البعد والتجريب الجمالى، غير أن فيلم ماجد ماجدى يحاول من خلال المونتاج تعويض ذلك الفراغ الجمالى عبر السعى لخلق تواصل بين التجرد والصمت المميزان لشوارع الحارة

القديمة الخاوية من السكان من جهة، وبين شعرية الانتظار من جهة أخرى. يتيح هذا الفراغ إدراكًا أفضل للشكل المتجرد المعمارى والطوبوجرافى للمدينة، غير أن الحارة – تلك المتاهة الخاوية كما يصورها الفيلم– لا تلبث أن تمتلئ شيئًا فشيئًا بالناس والمحال كلما ازداد اقتراب الطفل من شوارع المدينة الكبيرة مما يقلل من قلق الطفل وتوتره وهو يركض صوب المدرسة، وربما من المهم فى هذا الإطار التذكير باختلاف مفهوم المتاهة فى الفيلم الإيرانى عنه فى أفلام التعبيرية الألمانية التى أشرنا إليها فيما سبق. فالمتاهة فى التعبيرية الألمانية هى مصدر توجس وخوف، تحيل إلى انهيار الثقة فى المستقبل فى الفترة التى تلت الحرب العالمية الأولى، أما فى السينما الإيرانية فهى تمثل شكلا من أشكال الحماية والألفة وتفتح الطريق أمام الكشف المبهر والمغامرة. هذه المتاهة هى نفسها التى سوف تكتشفها بسعادة الأختان السجينتان حين يتسنى لهما الخروج من البيت فى فيلم التفاحة (١٩٩٩) للمخرجة الإيرانية سميرة مخملباف والتى تمثل الصورة المقابلة للبيت/السجن الذى حبسهما فيه الأب على مدار سنوات.

من اليسير ملاحظة أن أفلام ماجد الماجدى وسميرة مخملباف، التى تسير على نفس نهج أهم مخرجى السينما الإيرانية المعاصرة محسن مخملباف وعباس كياروستامى، تستلهم بعض عناصر السينما الإيرانية التقليدية مثل الشغف بالتوثيق والشكل الارتجالى البعيد عن السيناريو المكتوب والغياب شبه التام للأدوار النسائية وتقليل مساحة الحوار ومؤثرات الصوت لأقصى حد ممكن إلى جانب الاستعانة بممثلين هواة والركون إلى الروح التسجيلية فى السرد التى تذكرنا ببدايات الموجة الجديدة فى فرنسا. فى هذا العالم يبدو صمت النساء شديد البلاغة، خاصة وأن رؤية المخرج لا تسعى إلى تحقيق مصالحة بين المرأة ومجتمعها ولا إلى حثها على الاستسلام للقدر المفروض عليها من قبل الرجل (الأب أو الزوج) بل تكتفى فى أحيان كثيرة بالوصف والتسجيل. تتعدد فى فيلم أطفال الجنة مظاهر البؤس اليومى التى تعيشها الشخصيات وتتنوع ما بين بطالة الأب وسحق الأم ومضايقات مالك البيت والهوة الواسعة بين طبقات المجتمع. وفى محاولة للالتفاف على الرقابة التى لا تسمح بالنقد

الاجتماعى المباشر، سواء تحت الحكم الرأسمالى للشاه أو الحكم الإسلامى، تتبدى بارقة أمل من خلال الأطفال وتأتى النهاية وقد تغير كل شيء للأفضل، إذ يحصل الطفلان فى فيلم ماجدى على زوجين من الأحذية كما تحظى الفتاتان فى فيلم مخملباف بحق الخروج من البيت/السجن.

إن شغف شباب السينمائيين أمثال ماجدى ومخملباف وميرا نير بالحى الشعبى وبالمأساة الخلابة التى تتشكل فيه وبالظلم الاجتماعى المشحذ للخيال والعاطفة – هذا الشغف يقف فى وجه السينما السائدة بمعنى من المعانى ويتجلى عبر غياب البهارات المعروفة فى التقاليد السينمائية الهندية والإيرانية كالغناء والرقص وسيادة نوع من الصمت البليغ على كثير من مشاهد الأفلام المشار إليها هنا، يتضح هذا الموقف النقدى حيال الفيلم التجارى عبر الاحتفاء بالبراءة، خاصة براءة الأطفال الذين يمتلكون دقة الكلام والفعل رغم الجهل والبؤس.

غير أن أفلام الحارة كما أشرنا إلى نماذجها القليلة فى السينما الهندية والإيرانية تجنح أحيانًا نحو السذاجة الميلودرامية والمبالغة فى استدرار العطف، والواضح أن التحليل الذى تقدمه ميرا ناير ومخملباف وماجدى والذى يركز إما على ظاهرة إجرام الأطفال أو ظاهرة الفقر والجهل الذى تعانى منه تلك الشرائح، لم يتأثر بأى شكل من الأشكال بالقسوة المحبطة التى نجدها فى فيلم مثل المنسيون Los Olvidados (١٩٥٠) للويس بونويل أو العنف السادى للمخرج البرازيلى هكتور بابنكو فى فيلم بيخوت -Pix ote (١٩٨١)، وهى أفلام تناولت أيضًا بؤس أطفال الشوارع ولكن دون الإغراق فى التحليل الاجتماعى ودون الانسياق فى رسم ملامح نفسية للشخصيات. فرؤية بونويل وبابنكو تعتمد فى المقام الأول على روح وجودية أقرب إلى العدمية، تزيد من قسوتها تبنى الأطفال لمنطق العنف دون وازع من أخلاق أو رادع دينى أو اجتماعى، والوضع مختلف بالنسبة للمخرج المغربى نبيل عيوش الذى تناول فى فيلم على زاوا، أمير الشارع (٢٠٠٠) مشكلة أطفال الشوارع بمزيج من الكوميديا والتراجيديا محاولاً

إيجاد توازن بين قيد شباك التذاكر من ناحية وحلم السينمائى المناضل من ناحية أخرى، مستجيبًا بذلك لمقتضيات الوظيفة الاجتماعية للميلودراما.

فى السينما المصرية، يتشابه - من حيث المضمون - الوضع الاجتماعى لأطفال الشوارع مع وضع شريحة أخرى عادة ما ترتبط فى معنى من معانيها بفكرة البراءة وشخصية الضحية الاجتماعية، هى شريحة العاهرات وراقصات ومغنيات الكباريه التى تمثل قصصهن تيارًا خاصًا فى أفلام الحارة يصور براءة العاهرة الطاهرة بشكل لا يخلو من سذاجة. ويتم تصوير حارة الدعارة بوصفها منطقة شعبية غارقة فى الرذيلة ولكنها فى نفس الوقت تمثل أيضًا مكان توبة وعودة إلى المشاعر النقية، ولعل خير مثال على ذلك أفلام كالجسد وزقاق المدق وخللى بالك من زوزو وخمسة باب والراقصة والطبال. وهناك استثناءات قليلة تنأى بالدعارة عن الحكم الأخلاقى شديد التبسيط للأفلام التجارية وغير التجارية سالفة الذكر كما فى فيلم شحاذون ونبلاء أو جنة الشياطين، وسوف نعود لتحليل تلك الأفلام بعد قليل.

تجدر بنا الإشارة هنا إلى أن أحد الأبعاد الأساسية لصورة الحى الشعبى فى السينما هو البعد السياسى والجماعى، وهو البعد الذى يستطيع المشاهد أيًا كانت جنسيته أو ثقافته تمييزه بسهولة. فى المشاهد الأولى لفيلم حلفاوين لفريد بوغدير، نشهد مطاردة فى حارات المدينة القديمة تفسح المجال أمام خطاب سياسى واجتماعى يتبناه الفيلم بشكل واضح حول موضوع الحداثة وضرورتها: "أبناء الحى" من الشباب يلاحقون الفتيات فى السوق فى مشاهد ملاحقة تقليدية، وفى نفس الوقت يتعرضون لملاحقة جزار الحى، ذلك الرجل الضخم الذى يدافع عن القيم الدينية والأخلاقية بحماس والذى ندرك فيما بعد مدى تخلفه ورعونته وتسلطه الذكورى. تبدو المدينة القديمة هنا بوصفها حلبة صراع بين القديم والحديث، بين حماة التقاليد والراغبين فى مساءلتها وكشف نفاقها، وتغدو الحارة مسرحًا لحركة التحديث التى تفرض على سكانها أشكالاً متعددة من الثورة ورفض السلطة سواء الذكورية أو الأبوية أو

السياسية. كما تمثل الحارة أيضًا مكانًا نموذجيًا للتعبير عن تشكيلات الهوية المختلفة وإبراز التصادم بين منظومة القيم المستوردة من الغرب التى يتبناها الشباب التونسى والمنظومة التقليدية المستقرة فى الذاكرة الجماعية لأهل الحى، يتقابل إذن داخل الحى عالمان: العالم التقليدى الذى تمثله السيدات المحتجبات والأمهات ويمثله أيضًا الجزار والأب من ناحية، وعالم الشباب المغترب الذى يمثله الطفل نورة وأصدقاؤه والذى ينتقد المحافظون استهانته بالتقاليد من ناحية أخرى، يتبنى الفيلم بطبيعة الحال رؤية الشباب مبينًا سذاجة وجهة النظر الأخرى، وتتحول الحارة بذلك لبؤرة يحتدم فيها الصراع حول الهوية الثقافية، وهو صراع يسود فى أفلام شمال إفريقيا ويظهر فى الإنتاج السينمائى الجزائرى والتونسى والمغربى بدرجات متفاوتة. فى هذا الإطار يجىء النشاط اليومى محملاً بالمضمون السياسى، ويختلط الخاص بالعام أو الجمعى. ويعبر المخرج عن صوت الشباب (رمز الانفتاح والحب وحب الحياة والتوهج) معولاً الكثير على سكان الحى لإحلال التقدم والتطور (الفكرى بالأساس) محل التخلف والرجعية. بصفة عامة، يبدو هذا الخطاب التقدمى قريب الشبه من الخطاب الذى تبنته السينما المصرية فى الأربعينيات فى أفلام يوسف وهبى ونيازى مصطفى الداعية لنبذ التخلف واللحاق بركب الحضارة، واستلهمته السينما المغاربية منذ نهاية السبعينيات بتنويعات مختلفة، يظهر فى بؤرتها المتغير الدينى الذى أضيف إلى مفهوم التخلف والرجعية بعد سنوات الاستقلال.

إن تسييس المكان الشعبى يتم من خلال السينما المحملة بالذاكرة البصرية للمشاهد، حين يستدعى فريد بوغدير المكان الشعبى ليجعل منه مسرحًا للصراع من أجل إعادة تشكيل الهوية، ويقوم بتفكيك الصورة القديمة للحى باعتباره حامى حمى التقاليد – وهى الصورة الشائعة فى معظم الأفلام المصرية – من أجل إرساء صورة جديدة يكون فيها الحى جزءًا من عملية التغيير الجذرى المنشود. ويعكس هذا الاختيار السياسى بالطبع رغبة فى الإصلاح ولكنه ينم أيضًا عن موقف أشد تقليدية من موقف

السينما المصرية؛ إذ تظل الحارة والحى الشعبى بصفة عامة سواء فى السينما الكلاسيكية أو فى السينما الجديدة فى شمال إفريقيا تلك البؤرة التى تتبلور من خلالها مسألة الهوية الثقافية أو القومية والمكان الذى تتجسد عبره أعلى درجات الواقعية وتنطلق منه أهم الحركات النضالية المناوئة للأنظمة السياسية الديكتاتورية.

وبالإضافة للأعراف والتقاليد السينمائية المتبعة فى تصوير الحارة ودور سكانها السياسى والاجتماعى، تنقل هذه الأفلام - ليس فقط - رؤية المخرج عن المدينة بل تعكس أيضًا رد فعل جموع المدينة الرافضة لتقديم حكايتها وتفسير طبيعتها شديدة التركيب عبر خطابات فوقية تفرضها سلطة المثقفين كما تفرضها السلطة السياسية؛ فالجموع كما جاء فى كتاب "فى ظل الأغلبية الصامتة أو نهاية المجتمع" لجان بودريار Baudrillard ليست إلا مرجعا متخيلاً صامتًا يرفض أن يتحدث أحد باسمه. ينطبق هذا التحليل على المكان الشعبى فى السينما؛ فهو مكان مرجعى حاول السينمائيون بشتى الطرق سبر أغواره، فى حين ظل رده الدائم هو تلك الابتسامة الساخرة وذلك الصمت المريب. لقد أشرنا سريعًا لشكل الحارة بوصفها متاهة، والأوقع أن نتحدث عن الحارة بوصفها قبرًا للآمال الأكثر ثورية وللتمرد الاجتماعى الذى يسقط فى أسره الخطاب الميلودرامى والسياسى عن المدينة. يذكرنا هذا القبر ما بعد الحداثى بشكل من أشكال المتاهة يجدر أن نتوقف عنده قليلاً، حيث يتم تصوير الحارة باعتبارها مكانًا ملتبسًا، قاسيًا، موبوءًا ومرعبًا فى آنٍ واحد. فى فيلم شحاذون ونبلاء (أسماء البكرى، ١٩٩١)، وعلى الرغم من التصوير الواقعى شبه التسجيلى لملامح الحارة بوصفه مكانًا متهالكًا تنتشر فيه القاذورات (مدخل الفيلم يقدم عامل القمامة بصورة فكاهية لكنه أيضًا يسمح بولوج هذا العالم من منظور جديد على السينما المصرية، منظور على هامش شخصية ابن البلد "الجدع") يكشف الفيلم فى مجمله عن انهيار المكان وشخصياته من عاهرات، ومدمنى مخدرات، ومثليين نبذهم المجتمع، وحالمين بالتغيير وفاقدى أمل يتحركون جميعًا على خلفية تخيم عليها ظلال الحرب العالمية الثانية التى

تؤصل للشعور بفشل التاريخ الإنساني. الحركة داخل الحي وخارجه حركة دوارة لا تهدأ، تدخلنا متاهة أخرى من متاهات الإحباط والاستسلام لمنطق عدمي يدعو في النهاية للركون إلى هامش الأحداث والفرجة عليها ورفض المشاركة الفعالة فيها، وكلها عناصر نكاد نشاهدها لأول مرة في تصوير الحارة المصرية سينمائيًا. هذا بالإضافة لتصوير عالم بيت الدعارة بمنظور أقل رومانسية؛ حيث لا نجد شخصية العاهرة البريئة مثلاً، وفي المقابل يتم تصوير مشهد غواية ينتهي بالقتل بشكل فيه كثير من التقشف والبعد عن الميلودراما، الفيلم بالطبع تصوير رائع لروح الرواية التي كتبها ألبير قصيري والتي برعت أسماء البكري في نقلها سينمائيا.

في فيلم جنة الشياطين (أسامة فوزي، ١٩٩٩) تأتي استعارة المتاهة في بداية الفيلم - من خلال مطاردة ليلية شيطانية - لتؤكد على عبثية أية محاولة لفهم المكان الغريب أو لسبر أغوار النفس البشرية. هنا تتراجع الصورة المُسيسة للحارة أمام التمثل الاستعاري للمتاهة وتتوارى ميلودرامية الوضع الاجتماعي أمام مأساة الوضع الإنساني وتنجح السينما المصرية في أكثر صورها هامشية في الخروج من أسر النوع السائد والمشاعر المتوقعة سلفًا. ومرة أخرى، من داخل تلك المتاهة، تبدو مشاعر الغواية والمشاهد الجنسية على حيائها ومشاهد المقايضة مع العاهرة الشعبية (في مقابل العاهرة التي تعمل في بيت دعارة) وقد خلت من أية تصورات أخلاقية ترتبط بالعيب أو بالخطأ أو بالعقاب على سبيل المثال، مما يسمح بفتح هذا العالم مرة أخرى على مساحات هائلة من العبث الوجودي.

***

لقد ناقشنا حتى الآن عدداً من ملامح تصوير المدينة في السينما، سواء باللجوء إلى الآثار القديمة (المسجد والضريح) للتدليل على المكان أو بالاستعانة بالطبقات الدنيا أو المطحونة (خاصة الأطفال والعاهرات) لوصف الحارة في أقسى

تجلياتها بوصفها مكانًا فقيرًا وتعسًا، أو بمحاولة تسييس الحارة السينمائية باعتبارها موقعًا تنطلق منه شرارة التغيير المنشود. فى كافة الأحوال، يعتبر عنصر الديكور أحد أهم العناصر المكانية فى الفيلم وهو ما نريد أن نتوقف عنده الآن بقدر من التحليل. فالديكور عادة ما يكون محملاً بالتفاصيل ويضطلع بمهمة إظهار المستوى الاجتماعى والاقتصادى للشخصيات إلى جانب الوصف المكانى لحياة الجماعة (جلسات المقهى، الطقوس الاجتماعية، الاحتفالات الدينية... إلخ) وترسيخ ملامح الواقعية المتعارف عليها لدى النقاد والمتفرجين. فى السينما المصرية، نجد أن ديكور الحارة الكلاسيكية بوصفه مكانًا يخضع لتنظيم واقعى أو شبه واقعى يؤدى وظيفة مزدوجة لتلبية احتياجات السكن والعمل معًا. نرى ذلك بوضوح بداية فيلم العزيمة (كمال سليم، ١٩٣٩) حيث يسكن الحلاق والجزار فى شقة أعلى الدكاكين. أما محمد أفندى، ابن الحى المتعلم، فيعمل فى مكتب بالمدينة الحديثة كمظهر من مظاهر التحرر من نمط العيش فى الحارة ومثالاً على التقدم والحداثة، غير أنه يظل يسكن فى الحارة قبل وبعد الزواج كدليل على الولاء لأصوله الشعبية. وفقًا لمنطق تجاور محل السكن ومكان العمل، يصير الجار بمثابة القريب والزبون معًا كما تخلق التجارة والخدمات نوعًا من الاكتفاء الذاتى للسكان. فى أفلام أخرى، نجد السكان فى أغلب الأحيان تجارًا يعيشون فى الحى نفسه، وقد يكونون أيضًا موظفين يعملون خارج الحارة أو على أطرافها (مثل موظف الأرشيف فى فيلم خان الخليلى لعاطف سالم أو المدرس فى فيلم السفيرة عزيزة لطلبة رضوان). وبما أنه من الصعب أن يمارس الأفندى مهنته داخل الحارة فإنه لا يتمسك بالعيش فيها بنفس القدر الذى نجده عند ابن البلد حيث ينتقل الأفندى عادة للسكن فى مناطق أخرى، بعيدة عن الحارة أو متاخمة لها. الأفندى فى السينما يجوب الأحياء ويربط بينها، وبفضله يكون للمدينة حضور داخل الحارة، كما تخترق الحارة حدود العالم الخارجى للمدينة. وإذا كان الأفندى هو همزة الوصل بين عالم التقاليد وعالم الحداثة، فإنه يكون أيضًا محل ثقة للبعض ومصدر توجس بالنسبة للبعض الآخر. وسوف يستمر هذا المزج بين الأفندى وابن البلد فى تحديد ملامح الجماعة الشعبية فى

السينما المصرية حتى الثمانينيات، أى حتى تلك الفترة التى سوف يختفى فيها لفظ الأفندى من الحوار ويصبح التمييز بين الموظف وابن البلد مسألة ثانوية(٣٨).

من المعروف أن السينمائيين قد وظفوا المكان الشعبى من أجل التغنى بالوطن وتحفيز الجماهير وتقديمهم بصورة تتعارض وتلك التى شاعت عن الطبقة الأرستقراطية على الشاشة. إن المكان الشعبى يبدو وكأنه التعبير الظاهر عن المشاعر الوطنية القومية وذلك بتمييزه على المستوى الأخلاقى بين أبناء البلد الطيبين وأبناء الذوات الأشرار، وعلى المستوى الاجتماعى بين الفقراء الذين يحافظون على التقاليد والأغنياء المتشبهين بالغرب، وعلى المستوى السياسى بين المواطن ورجل السلطة، وبين الشعب المقموع تحت الحكم الملكى والاحتلال البريطانى، إلى آخر تلك الثنائيات المعتادة. لقد برزت الحارة إذا بوصفها حلبة صراع طبقى على مستوى الحبكة كما كانت مساحة لتقديم عدد من الأنواع الفنية المنتمية للواقعية مثل الميلودراما والدراما الاجتماعية والفيلم الغنائى الكوميدى والفيلم السياسى والتاريخى. وقد عكس الديكور الرغبة المتزايدة لدى السينمائيين فى نقل الواقع مع تجميله أو لتجميل الواقع مع المحافظة على تمثيلاته المتخيلة فى فنون المعمار والرسم والنحت كما نجدها فى أعلى مراتب تصويرها فى تصميمات الفنان المعمارى حسن فتحى ولوحات محمود سعيد وتماثيل مختار التى استلهمت الحى الشعبى وسكانه للإشارة إلى الهوية الثقافية المصرية، والتى استلهمها المخرجون بدورهم للتدليل على استمرارية التمثيل الفنى للحارة عبر الفنون.

ولو شئنا التحدث عن ديكور الحارة فى السينما المصرية، علينا أن نعود لأحد أهم أفلامها المؤسسة، فيلم العزيمة. يتفق معظم النقاد على أن فيلم العزيمة هو أول فيلم واقعى فى تاريخ السينما المصرية، ولذلك يحتل الديكور فى هذا الفيلم موقع الصدارة فى تاريخ أفلام الحارة ويستحق أن نتوقف عنده قليلاً باعتباره نموذجًا، سبقته لا شك محاولات أخرى، لكنه يظل بتفاصيله أكثر اكتمالاً من حارة أفلام على الكسار مثلاً أو حارة فيلم لاشين لفريتز كرامب، ويذكر أن العنوان الأصلى لفيلم العزيمة كان "ابن

الحارة" مما يدل على أهمية الحارة بوصفها مكانًا من وجهة نظر صنا ع الفيلم، غير أن كمال سليم مخرج الفيلم استبعد هذا العنوان حتى لا يثير الطبقات الميسورة ضده. ونقرأ في مقدمة سيناريو العزيمة الذى نشر عام ١٩٧٥ للناقد السينمائى محمد السيد شوشة :

> "وقد صورت معظم مشاهد الفيلم فى حارة تم بناؤها فى "عزبة استوديو مصر"، ويطلق عليها اسم "الحتة" لأنها ليست حارة واحدة بل عدة حوارٍ يقع فى وسطها "درب معتوق" الذى يوجد به على الجانبين بعض المنازل والدكاكين والقهوة. وفى الوسط الجامع وفناء واسع تجد فيه حنفية الماء، وموقف عربات الحنطور وسيارة قديمة معطلة، وفى النهاية سد وراءه شارع خلفى مرتفع(٣٩)".

لقد نفذ ولى الدين سامح مصمم ديكور فيلم العزيمة ديكورات الحارة فى عدد من كلاسيكيات السينما الواقعية، نذكر منها على سبيل المثال فيلم لك يوم يا ظالم (صلاح أبو سيف، ١٩٥١) وفيلم شباب امرأة (صلاح أبو سيف، ١٩٥٦). وسوف يتم استلهام عدد من مفردات ديكور حارة العزيمة فى عشرات الأفلام اللاحقة دون تغيير يذكر ومن هذه المفردات الساحة العامة والمسجد والمقهى الذى تفتح أبوابه على زوايا الحارة، كما أن مساعدى كمال سليم وشركاؤه سوف يصيرون رواد الواقعية فى السينما كما نرى فى أفلام صلاح أبو سيف (الفتوة، ١٩٥٧ والسقا مات، ١٩٧٧)، وحلمى حليم (حكاية حب، ١٩٥٩) وحسن الإمام (زقاق المدق، ١٩٦٣ وقصر الشوق، ١٩٦٧) التى تعتبر من أفضل الأفلام التى جسدت صورة الحارة على الشاشة.

وكما يقول الناقد السيد شوشة، قام كامل التلمسانى - الفنان السيريالى والمخرج ومصمم سينوغرافيا ورسومات story board فيلم العزيمة - برسم الاسكتشات الخاصة بالديكور وحركة الكاميرا فى العزيمة متبعًا فى ذلك تقاليد

استوديو مصر فى تلك الفترة. بعد ذلك بسنوات قليلة، سوف يقوم كامل التلمسانى أيضًا . سم اسكتشات أول أفلامه السوق السوداء (١٩٤٥) الذى نفذ ديكوراته أنطون بوليزيوس. يجسد السوق السوداء – الذى تم تصويره فى استوديو مصر -صورة أكثر التصاقًا بالواقع للحارة الضيقة التى تتواجه فيها البيوت والدكاكين وتسهم فيها الإضاءة الخافتة ومناطق العتمة والظل فى تشكيل المكان حيث يتجلى أثر المدرسة التعبيرية على أفلام (ومن قبلها لوحات) كامل التلمسانى إذ تبرز أهمية الضوء والظل واللقطات القريبة لوجوه الشخصيات فى صياغة تصور جديد عن المكان وسكانه. إن تشكيل الحارة بوصفها مكانًا لدى كامل التلمسانى ينطبق عليه تلك التعليقات الذكية التى سجلها المخرج الفرنسى إيريك رومير Rhomer فى حديثه عن فيلم فاوست لمورنو Murnau (١٩٢٦) والذى يعتبر من أبرز أعمال التعبيرية الألمانية حتى يومنا هذا:

"تتيح الأشكال استجلاء الهيكل الهندسى البسيط الذى تفرعت منه بسهولة (يبرز هنا فى المقدمة شكل الدائرة، ثم يليها بالتقابل معها المثلث) وهى تفترض وجود نظام كونى يُدرَك بوصفه عالمًا كبيرًا فضفاضا يحوى عددًا من العوالم الجزئية متدرجة الصغر، تعيد إنتاج الكون فى كل مرة وفقًا لحجم كل جزئية[٤٠]".

لقد استطاع كامل التلمسانى استيعاب دور الإضاءة فى التعبير عن المعنى وامتلاكه وخلق عالمًا تتوازى فيه التفاصيل الحميمة والعوالم الصغيرة لشخصيات الحارة من تجار مستغلين وبسطاء يقاومون تلك السلطة الجديدة التى فرضت نفسها على أبناء الحى، تتوازى فيه أيضًا تلك التفاصيل مع المتغيرات الدولية التى واكبت الحرب العالمية الثانية. لا يقوم شكل المثلث الذى نراه فى أفلام التعبيرية الألمانية بوفرة بدور فى فيلم السوق السوداء، لكنه يختزل لعدد من الخطوط المائلة (يؤكدها ميل الكاميرا نفسها لتشويه الفعل والشخصيات معًا، خاصة شخصيات التجار السكارى

العائدين إلى بيوتهم بصحبة عاهرات). تتقابل هذه الخطوط المائلة واستدارات الخطوط المعتادة فى التصور الهندسى عن الحارة بوصفها مكانًا فى القاهرة القديمة، كما نرى ذلك فى مشهد الرقص البلدى فى الفيلم، حيث تحتل ثريا من الكريستال مقدمة الكادر وتطغى بخطوطها المحدبة وتلألئها على فعل الرقص وتكمله فى الوقت نفسه.

هناك عناصر أخرى للتشكيل الواقعى لديكور الحارة، منها على سبيل المثال، الشارع الخلفى المرتفع الذى يحتل الجزء الأعلى من الكادر والذى يوحى بانخفاض مستوى الحارة عن مستوى الطريق العام. وقد ظهر هذا العنصر فى فيلم لك يوم يا ظالم وساهم فى إبراز المواقف الدرامية للشخصيات وإبعاد الخطر خارج حدود الحى. فى أحد مشاهد الفيلم، نرى الزوجة التى يحاول صديق زوجها الإيقاع بها تتردد داخل غرفتها فى الاستجابة للغواية، وقد صورت من زاوية فوقية فى حين صور الصديق الشرير من زاوية تحتية contre plongée وهو ينتظرها فى ركن من الشارع المعلق الذى يشرف على الحارة ويفصلها عن المدينة. يؤكد المخرج على الوظيفة السردية للمكان لإبراز التقابل بين شخصية الرجل المسيطر وشخصية المرأة الخاضعة من ناحية، وبين الحارة والعالم الخارجى من ناحية أخرى، ذلك التقابل الذى لا يقتصر على الشخصيات بل يمتد ليشمل عناصر المكان فتبدو الحارة وكأنها مكان حماية ويفرض العالم الخارجى نفسه بوصفه عينًا تراقب ويدًا تهدم.

أما فيما يتعلق بالديكور فى أفلام الحارة التاريخية فإن بناءه يتم عادة داخل الاستوديو ويفتقر فى الأغلب إلى التفاصيل، كما أنه لا يعتمد بحال على عنصر الإبهار الملازم فى السينما العالمية للفيلم التاريخى. تبرز ديكورات فيلم الجوع (على بدرخان، ١٩٨٥) وفيلم الوداع يا بونابرت (يوسف شاهين، ١٩٨٥) التى نفذها صلاح مرعى وأنسى أبو سيف بوصفها الاستثناء الذى يؤكد القاعدة؛ حيث نجد تلخيصًا لصورة الحارة القديمة فى تفاصيل صغيرة كأحد الأركان أو زخرفة واجهة أو زينة مشربية

وهى تفاصيل تحيل عادة إلى صور أكثر اكتمالاً ظهرت فى أفلام سابقة. إن الكناية (الجزء عن الكل) تشير إلى هذا التكثيف للصورة السينمائية عن الحارة، فإشارة بسيطة للحارة تكون عادة محملة بمعانٍ عدة، سواء كانت هذه الإشارة مكتوبة (لقطة قريبة gros plan على اسم الحارة فى بداية الفيلم) أو حوارية (إشارة للحارة فى الحوار) أو صوتية (الآذان كإشارة عن الحى الشعبى) أو بصرية (فى اللقطة التوثيقية). فى أعقاب مرحلة التفاصيل الواقعية المتعددة والانبهار بعنصر الديكور فى الحارة التى شهدناها فى الأفلام الكلاسيكية كالعزيمة والسوق السوداء وشباب امرأة، تأتى مرحلة التفاصيل شديدة الاقتضاب شديدة التكثيف وهو ما يشير إلى اكتساب "الوصفة" طابعًا مؤسسيًا، حيث نلاحظ مثلاً أن المشاهد الخارجية فى فيلم الأفوكاتو فاطمة وحمام الملاطيلى على سبيل المثال مختصرة لأقصى حدٍّ ممكن وكأن السينما بعد أن أسست للمكان السينمائى وإحالاته وعلاماته المتعددة أصبحت تكتفى بإشارات مقتضبة عن هذا الوجود الفنى حيث يكفى الجزء للإحالة للكل. ففى مقابل ثراء ديكور فيلم كفيلم لك يوم يا ظالم، نجد الشارع البسيط العارى من التفاصيل فى فيلم المجرم (وهو صياغة جديدة لنفس الفيلم لنفس المخرج عرضت فى عام ١٩٧٨).

الديكور أيضًا عنصر أساسى فى تحديد التقسيم الهرمى للمكان؛ فديكور بعض الأماكن العامة يتسم بالتقشف الشديد ويقتصر الإكسسوار فيه على أقل القليل، ففى فيلم شباب امرأة (صلاح أبو سيف، ١٩٥٥)، تكفى بضعة كراسٍ على الرصيف المقابل لمعصرة الزيت للإشارة للمقهى، على حين يتم رسم خطوط ديكور المعصرة – التى هى مكان عام وأيضًا خاص حيث إنها محل إقامة صاحبة المعصرة– بحرفية وتفصيلية شديدة، وكلما زادت وتحددت تفاصيل المكان، زادت أهمية الأحداث التى يشهدها فى السياق السردى للفيلم والعكس صحيح. إن العلاقة "الآثمة" أو المدانة بين مالكة المعصرة والغرف العلوية فيها وبين المستأجر الشاب طالب الأزهر يتم نسج خيوطها

داخل المعصرة فتكتسب كمكان أهمية قصوى فى تطور الأحداث ويتم استخدامها بشكل استعارى فى نهاية الفيلم حيث تلقى المالكة حتفها بين أحجار المعصرة التى يديرها بغل.

تنتظم عناصر الديكور الكلاسيكية للحارة فى السينما على غرار المشهد المسرحى (يتيح لنا ذلك الحديث عن وحدة المكان بالمفهوم الأرسطى) حيث يمكن لجميع الشخصيات الظهور فى نفس المكان وفى نفس الوقت. وفى غياب الحدود بين العام والخاص تبدو الساحة العامة التى تنفتح عليها الدكاكين ومداخل البيوت مكانًا رئيسيًا وأثرًا معماريًا فى حد ذاته، تبرز أهميته عبر اللقطات العامة ويصور على هيئة نصف دائرة أو مستطيل مما يقربه من صورة خشبة المسرح ذات الأبعاد الثلاثية، تتشابك خيوط العلاقات الجماعية وتتحلل داخل إطار هذه الخشبة المتخيلة: فالحوارات تدور فى مقهى يطل مباشرة على الساحة، والمشاجرات تحدث فى وسط الساحة مثلها مثل الطقوس الاحتفالية وأوجه النشاط اليومى (الذهاب إلى السوق، لعب الأطفال، المعارك بين أهل الحى). فى جميع الأحوال، تجتاح الجموع الساحة وقد تؤدى إلى إدخال بعض الفوضى على عمل مهندس الديكور المتقن. كما أن هناك بعض الأماكن التى تكتسب أهمية كبرى فى مجرى الأحداث وتحيل إلى طبيعة العلاقات بين الشخصيات والمكان؛ مثل الجزارة والتى عادة ما يصور صاحبها على أنه شرير الحى، ومثل المقهى الشعبى الذى يتردد عليه أهل الحى والذى يعتبر مقرًا للفتوة، وهناك أيضًا الدكاكين ذات الوظيفة الحيوية بالنسبة للجماعة مثل دكان البقال والفران والحلاق والجزمجى وكلها تطل على الساحة العامة، بحيث يتم التعامل مع هذه الساحة بوصفها مكانًا عامًا (أو أجورا – Agoro) تتحدد بناء عليه بؤرة الصراع فى الفيلم بشكل ديمقراطى (يؤكده الشكل الدائرى لديكور الحارة) أو بشكل أكثر حدة من حيث التقابل والتواجه والصراع (يؤكده الشكل المستطيل).

ثانياً: بلاغة المكان الفيلمى وشاعريته

فى سياق بلاغة المكان الفيلمى، تقوم العناصر الشفهية أو المرئية التى تخضع لشكل هندسى أو مجرد، بمهمة خلق حالة شعورية معينة وإقناع المتفرج بأهمية الرسالة التى يحاول نص الفيلم إيصالها. هكذا توظف بعض الصور البلاغية كالاستعارة والكناية والمجاز المرسل فى الخطاب الفيلمى عن الحارة لا بوصفها مجرد زخارف بديعية بل بوصفها عناصر إقناع واستمالة؛ أى عناصر تشكل انفعالات ومعتقدات وتوقعات المشاهد وتتحكم فى توجيهها. ومن المعروف أن الصور البيانية فى علم البلاغة القديم تمثل جزءًا لا يتجزأ من اللغة وتتبدى من خلال الاستخدام اللغوى لتراكيب بعينها. أما فى السينما ونظراً لتداخل عناصر الصورة والصوت (من كلمات ومؤثرات صوتية وموسيقى) فإن مهمة الحديث عن البلاغة السينمائية تصبح عسيرة: "إن الصورة والصوت - كما يقول بازولينى - يشكلان فى السينما وحدة واحدة to-pos والرؤية الخاصة بكل مشاهد هى التى تجعله يدركهما بوصفهما شيئًا واحداً أو بوصفهما شيئًا به قدر من الانقسام والانفصال"[٤١]. يصبح إذًا الخطاب الفيلمى بفعل طابعه المركب غير قابل للنقل أو للإحلال التماثلى أو للفهم المتزامن أى للتقارب بين وحدتين عبر أداة تشبيه. وكما هو معروف، تقوم الاستعارة والكناية بصفتهما ممارسات لغوية فى الأساس، على علاقة تشبيه بين كلمتين: كلمة محسوسة تستخدم فى سياق مجرد فى حالة الاستعارة وكلمة تشير إلى أخرى ترتبط بها ارتباطًا ضروريًا فى حالة الكناية. فى السينما حيث لا وجود للوحدة الواحدة التى يمكن تشبيهها بالكلمة، يبدو من الأدق أن نتحدث لا عن الاستعارة أو الكناية بل عن استخدامات استعارية أو استخدامات تشبه الكناية فى الصورة والصوت.

وفى الأدب كما فى النحت والرسم، تحيل الصور البلاغية إلى مرجع واحد؛ فنجد مثلاً استعارة السفر فى قصيدة "الرحلة" لبودلير أو الأليجوريا الدينية الأسطورية فى لوحة فينوس لبوتشيللى، أو أليجوريا الفكر فى تمثال المفكر لرودان، أى نجد أننا بإزاء

تعبيرات لغوية أو تشكيلية أو نحتية تحيل بدرجة أو بأخرى إلى مرجع متفرد يمكن تحديده سواء اتخذ هذا المرجع شكلاً حسيًا أو مجردًا. أما الصورة الفيلمية فإنها تطرح - من خلال تشكيلها الداخلى وتركيب عناصرها وتلاقيها مع عدد من الصور الأخرى - شبكة معقدة من العلاقات بما فيها العلاقة المرجعية التى تربط بين عناصرها والواقع الملموس التى تحيل إليه. ويرى جان ميترى Mitry أن معنى العلاقات فى عملية المونتاج يكون دائمًا رمزيًا واستعاريًا وإيحائيًا، إذ يتعدى حدود المعنى الأيقونى لصورة متفردة والمعنى الدلالى لمجموعة لقطات(٤٢).

إن التعبير اللفظى "أجنحة الرغبة" والتعبير الفيلمى لنفس الاستعارة فى فيلم فيم فندرز Wenders ينتميان لاستراتيجيتين مختلفتين: ففى التعبير اللفظى، يستدعى التشبيه المباشر بين الرغبة والعصافير الملكات الخيالية والتداعيات الذهنية فى إطار علاقة ضرورية بين طرفى التشبيه. أما فى الفيلم، فيكاد يكون من المستحيل فهم آلية الاستعارة من خلال الصورة دون الرجوع لمجموعة من الأفعال المعرفية المركبة التى تساعد فى الكشف عن العلاقة بين هيئة الأشياء وبين الشخصيات المصورة والمرجعية التى تحيل إليها كل منهما وبين فكرة "أجنحة الرغبة". تكتسب الاستعارات المرئية التى يتشكل حولها السرد فى فيلم فندرز معناها من الاستعارة اللفظية للعنوان : يقدم الفيلم مجموعة من الأحداث فى المكان والزمان، ينتظم حولها عناصر الديكور وأداء الممثلين والحوار والموسيقى من أجل تصوير فكرة مجردة متعددة الأوجه يحال إليها بلفظ "الرغبة"، ويتضح معنى استعارة "أجنحة الرغبة" كاملاً فى نهاية الفيلم حين يفقد الملاك الأبدى الذى يعتصره سؤال الوجود أجنحته الافتراضية ويسقط على الأرض ليتحد عبر فعل التمرد هذا وجموع البشر.

إن البلاغة، كالشعرية الأدبية تمامًا؛ تقدم أدوات تحليل يمكن لمُنَظِر الفيلم أن يستعين بها لهدف وصفى أو لغرض معرفى أو لعقد مقارنة. من هذا المنظور، سوف نتطرق لدراسة الصور المكانية المختلفة فى أفلام الحارة ونتناول من وجهة النظر

البلاغية تصوير المكان ووظائفه الجمالية المتعددة ونتعرض من خلال وجهة النظر الشعرية لآليات تشكيل المكان عبر سلسلة من العناصر الدالة (التركيبية فى تعريف كرستيان ميتز) التى تتسم بقدر من الترابط.

وقد يتعين علينا استكشاف شعرية المكان الشعبى للحارة فى ضوء دراسات الشعرية الأدبية التى قدمها الشكليون الروس والبنيويون. الشعرية كما يفسرها تودوروف Todorov هى دراسة أدبية النص أى الخصائص الكامنة للخطاب الأدبى "لا الأشكال الأدبية الموجودة بالفعل ولكن انطلاقًا منها دراسة عدد من الأشكال الافتراضية، أى ما يمكن للأدب أن يكونه أكثر من دراسة ما هو عليه"[٤٣]. و هو فى رفضه للفصل بين المحتوى والشكل وفى رؤيته لخطورة هذا الفصل، يقترح تحليل ما يطلق عليه بنية المعنى. أما جون إيف تاديه Tadié المتخصص فى شعرية النص القصصى، فيولى اهتمامًا كبيراً لظاهرة تداخل الأنواع الأدبية وبخاصة الشعر والرواية التى نتج عنها فى تلك الحالة ما يعرف بالقص الشعرى، وهو يرى أن وظيفة الشعرية تكمن فى محاولة التقريب بين الأعمال الأدبية التى تنتمى لمختلف العصور والتقريب أيضًا بين الكتاب و بين الأنواع الأدبية مع الحرص على "إدراج التعبير الاستثنائى" الذى لم يتم دراسته بالقدر الكافى[٤٤].

واستنادا لتأثير الدراسات النظرية الأدبية على نظرية الفيلم، يوضح جان ميترى فى تفنيده لفكرة أن السينما لغة، أن اللغة الفيلمية هى لغة بلا علامات:

> "لا تصل [اللغة الفيلمية] إلى المنطقى إلا من خلال المحسوس، وهو ما يحيل التعبير البصرى – حتى فى الأفلام العادية – إلى شعرية. وقد سبق لى الإشارة إلى ذلك حين قلت إن السينما ليست لغة إلا على مستوى العمل الفنى وإنها بالأساس تعبير قبل أن تكون معنى"[٤٥].

إن إضفاء صفة "شعرية" على مشهد المدينة يرتبط بالشعر بوصفه تعبيراً جمالياً وبوصفه فن لغة وصور ورموز، كما أنه يرتبط فى الوقت ذاته بالشعرية؛ أى بعلم البنية الدالة والتكرار الإيقاعى وتشكيل الخطاب. سنجد مثلاً أن بعض الأفلام تحيل إلى المكان الشعبى من خلال الأغانى والحوار، ومن المعتاد وجود أغنية فى الفيلم تتغنى بالمكان الشعبى وابن البلد وتجسد كلماتها مجموعة من القناعات الخاصة بالهوية الوطنية. يندرج الغناء هنا ضمن منظومة جمالية لا يمكن فصلها عن تشكيل الحارة جماليًا بوصفها مكانًا، ولا يمكن إنكار وجوده بوصفه عنصراً من عناصر الخطاب البلاغى والشعرى للفيلم. إن شعرية المكان أى التصوير الشكلى الدال للمكان لا يمكن فصله عن بلاغة المكان أى الاستعانة الدائمة بنظام رموز مركب (لغة وصورة وصوت) عبر أدوات استعارية (قائمة على المقارنة والإحلال) وعبر الكناية (القائمة على التجاور).

يقوم شكل الإخراج الكلاسيكى على دمج المسار الشعرى والمسار البلاغى بهدف الإمتاع والتوعية، ويميز أندريه جاردى Gardies بين السينما الكلاسيكية وسينما الحداثة من حيث علاقة كل منهما بالمكان بوصفه مجالاً لصياغة المعنى ومن حيث آلية التوظيف المستخدمة لإضفاء شاعرية عليه. فالسينما الكلاسيكية فى سعيها لتشكيل مكان متجانس وحقيقى، تحاول حجب الوجود الملموس للكاميرا من أجل الإيحاء بواقع تتلاشى فيه الحدود بين المرجعى والخيالى، بين المدرك والقابع فى الذاكرة، تحاول أيضًا محو العلامات الدالة لزاوية الكادر وفعل القول أو الإخبار enunciation عبر حركة انتقال سلسة والتزام بالروابط البصرية والسمعية (الراكورات). أما فى السينما الحداثية، وعلى عكس الحال فى السينما الكلاسيكية، فإن "وهم المكان المتجانس والمتماسك يتعرض لكثير من الاختراقات حين تحاول عملية القول أو الإخبار الإفصاح عن نفسها. هكذا تقع الأحداث هنا على الشاشة، لا فى مكان آخر، وتقوم بخرق الشكل الجميل للوحدة القصصية"[٤٦]. فى كتاب "المكان فى السينما"، ينطلق جاردى من التمييز السميوطيقى بين السينمائى (الذى يطلق على السياق السينمائى) والفيلمى

(الذى يطلق على الفيلم نفسه بوصفه نصاً) من أجل صياغة تصنيف للمكان يقوم على أربعة أقسام: المكان السينمائى، المكان القصصى، المكان السردى، مكان التلقى الخاص بالمشاهد أو بقاعة العرض. يرتبط المكان السينمائى بالظروف الخارجية لتشكيل المكان، أى بنية الديكور داخل الاستوديو أو مكان التصوير الخارجى. أما بالنسبة للمكان الفيلمى، فيجمع بين المكان القصصى والمكان السردى اللذين يتعلقان بالنص الفيلمى فى ذاته. المكان القصصى فى السينما " يفرض بديهية وجوده ويتطلب من المشاهد جهد تركيب وترتيب وتشكيل وتنظيم؛ أى بناء تركيب من خلال "توجيهات" و"معطيات" يقدمها له الفيلم"(٤٧). غير أن ما يقدمه جاردى هو مجرد إعادة طرح لوجهة نظر إيريك رومير فى حديثه عن فيلم فاوست حين يقول: "إن المشاهد لا يعيش وهم المكان المصور بل يعيش وهم مكان افتراضى يقوم هو ببنائه فى عقله بمساعدة عناصر متقطعة يقدمها له الفيلم"(٤٨). وعلى حين يحلل رومير المكان فى السينما من منظور الصورة والمعمار والنص الفيلمى، يقترح جاردى تحليل المكان الفيلمى على المستوى القصصى والسردى أو بعبارة أخرى :

> "على "مستوى "شعبية" الأماكن (مع الأخذ فى الاعتبار آلية التصوير وقيم المعنى المحملة بها وعلاقات التشكيل التى تساهم فى خلقها داخل إطار القص) ومستوى المكان بوصفه نظاماً يتعين بناؤه (من منظور العلاقة بين داخل وخارج الكادر، بين البصرى والسمعى وأيضاً من منظور العلاقة المعرفية التى من خلالها أتناول وظيفته داخل القصة"(٤٩).

يطرح جاردى عدداً من التصنيفات الثنائية الخاصة بالتحليل السردى للمكان الفيلمى، غير أننا نرى ضرورة تجاوزها من أجل فهم أعمق لبنية الخطاب الخاص بالحارة بوصفها مكاناً والوظائف الجمالية لتمثيلتها المتعددة، وسوف نتطرق فى الصفحات التالية لبعض التقسيمات التى جاء بها جاردى مع إبراز حدود فاعليتها.

ا- المكان والفضاء

إن الفرق بين المكان lieu والفضاء espace كالفرق بين اللغة بوصفها كلامًا مستخدمًا parole واللغة بوصفها مفهومًا مطلقًا langue: فالأماكن خاصة، واضحة المعالم، يمكن رصدها بوصفها ظاهرة مادية وذلك عكس الفضاء المطلق الذى هو عام وكامن وافتراضى أو باطنى. تكتسب الأماكن المحددة معنى من خلال عدد من الملامح المستنبطة من المعرفة السابقة للمشاهد سواء كانت ثقافية واجتماعية أو كانت معرفة موسوعية مستقاة من الكتب، أما الفضاء أو المكان المطلق فهو نظام يتطلب بناء وتفسيرًا من جانب المتفرج. ويحدد جاردى الأماكن الفيلمية فى ثلاثة أنواع: المكان المرجعى الذى يحيل إلى البعد الواقعى، والمكان المفصلى الذى تطغى فيه سلطة الكلام ويفرض على حركة الأحداث فترة توقف، والمكان التكرارى أو التتابعى(٥٠) anapho-rique الذى يلخص فيه عنصر واحد المكان بأكمله. من البديهى إمكانية انتماء مكان محدد إلى نوعين فى آنٍ واحد كما هو الحال بالنسبة للأماكن التكرارية المحملة بوظيفة مرجعية وتاريخية أو الأماكن المفصلية المحملة بقيم تكرارية. وتقوم عملية التمييز بين الأماكن المحددة على عقد مقارنة ومواجهة بينها فى السياق الاجتماعى من جهة وفى السياق الفيلمى من جهة أخرى، ويصنف جاردى الأماكن وفقًا للمعايير التالية :

- أفعال الشخصية (أماكن الإرادة، المعرفة، الواجب، والسلطة)
- خصائص المكان (أفقى/رأسى، تماثلى/لا تماثلى، دائرى/حاد الزوايا، مغلق/مفتوح، حاوٍ/محتوٍ، متصل/منفصل، خاص/عام، دنيوى/دينى، ممنوع / مباح)
- صيغ التفرد والتكرار، الافتراض والواقع، الحاضر والماضى.

وإذا كان جاردى قد سعى من خلال هذا التصنيف الثنائى ذى الصبغة التعليمية إلى الإحاطة بكامل أشكال ووظائف المكان المحدد، فإنه لم يرد أية أمثلة لتوضيحها،

وربما تكمن هنا مشكلة التصنيفات الافتراضية، فهى معقدة للدرجة التى تجعلها عرضة لكافة أشكال النقد، خاصة عندما يتم الانتقال لمرحلة التطبيق والتحليل. غير أنه من المفيد الاستعانة بهذا التصنيف لفهم صورة الحارة دون الخضوع للمنطق الثنائى والتقابلى؛ فهدف هذه الدراسة ليس تصنيف أماكن الحارة الفيلمية، بل دراسة الأماكن المعبرة عن الحارة ووظائفها داخل الخطاب الفيلمى.

تمثل أسماء المدن والأحياء والآثار الشهيرة عنصراً رئيسيًا من عناصر السياق الواقعى للفيلم؛ إذ إنها تحيل إلى أماكن مرجعية معروفة، وفى ذلك لا تبدو السينما المصرية بمنأى عن التجارب العالمية التى تستعير أسماء الأماكن، كما فى عناوين الأفلام الشهيرة مثل "روما مدينة مفتوحة" لروسينيللى Rossellini و"أمريكى فى باريس" لفنسنت مينيللى Minnelli. منذ فتوات الحسينية (نيازى مصطفى، ١٩٥٤) وحتى الكيت كات (داود عبد السيد، ١٩٩١) مرورا بزقاق المدق (حسن الإمام، ١٩٦٣) وخان الخليلى (عاطف سالم، ١٩٦٦) والأقمر (هشام أبو النصر، ١٩٧٨) والباطنية (حسام الدين مصطفى، ١٩٨٠) على سبيل المثال لا الحصر، ساهمت أسماء الأحياء والآثار الشهيرة إلى حد كبير فى استمرارية المعرفة التاريخية المغلفة ببعد عاطفى لا غنى عنه. بفضل السينما، ترتقى هذه الأماكن المرتبطة بالواقع - حتى وإن كانت فى أغلب الأحيان تبنى داخل الاستوديو- لمنزلة الأسطورة، وتتحكم بقوة فى توجيه دفة خيال المشاهد ومشاعره. إن هذه الأماكن المرجعية يتم إدراكها بوصفها شاهداً على التاريخ، كونها منبعاً للأساطير الخاصة بالهوية كما هو الحال بالنسبة لجامع الأقمر التاريخى الذى يقوم السكان بحمايته ضد قرار الهدم، أو مصدراً لحكايات الخارجين عن القانون كما هو الحال بالنسبة لحى الباطنية المعروف، وتظل الصورة التى تخلفها تلك الأماكن مطبوعة فى ذاكرة الشاشة وفى مخيلة المشاهد الذى يتلقاها بوصفها واقعاً حقيقياً ومرجعياً.

أما الأماكن المفصلية مثل بئر السلم فى فيلم "العزيمة" وسطح البيت فى فيلم "السوق السوداء" والسيارة التى يلتقى فيها الحبيبان فى فيلم "خللى بالك من زوزو" – فقد تحولت إلى أماكن رومانسية كونها مغلقة وخاصة وسرية وممنوعة. وتدرك أماكن أخرى مثل زاوية الشارع أو ركن المقهى أو أطراف الحى القابعة فى الظل بوصفها أماكن غامضة ومسرحًا لحوارات مريبة ومؤامرات تحاك وجرائم ترتكب. إن تكرار ظهور الأماكن المفصلية والتى تكون فى الغالب خالية من التفاصيل وشديدة التقشف يتيح إخضاع السرد لإيقاع تتعاقب فيه الأماكن العامة والأماكن السرية (أماكن الحبيبين والخارجين عن القانون أو الاثنين معًا)، تتعاقب فيه أيضًا اللقطات العامة واللقطات القريبة، الحوار الجماعى والحوار بين الثنائى، وقد تأتى أغنية غرامية فى شرفة أو حديقة أو أمام نافورة لتمثل مع الديكور الخاص بها لحظة توقف فى الخط السردى، أو لحظة انتقال ذات وظيفة تجميلية أو تجميعية.

ويمكن للملابس أن تقوم مقام "الأماكن التكرارية" anaphoriques التى تشير إلى عالم الحارة؛ فكما تمثل الصور الفوتوغرافية فى كتابات رولان بارت "شهادة وجود"، تمثل الأزياء شهادة توثيق للواقع، إنها صورة لغوية تعبر عن نفسها وعن كونها رمزًا للهوية. وخلافًا لوظيفتها فى التعبير اللغوى، تبرز بلاغة الصور التكرارية فى السينما بوصفها تكرارًا يؤكد على وجود الشىء لا إحلالاً لكلمة بأخرى، ويغدو جلباب ابن البلد وبدلة الأفندى الأوروبية نرىّ العامل وقفطان الشيخ علامات تنبئ عن مكان الحدث دون أن تحل محله؛ ففى فيلم المظاهر (كمال سليم، ١٩٤٥) تبدو الملاية اللف مؤشر انتماء لوسط معين ودليلاً على العفة والدلال، فهى تستدعى عددًا من الصور التى تميز بين بنت البلد المحافظة على التقاليد وبنت الباشا المتحررة منها. وحين تقرر بنت البلد خلع الملاية اللف لترتدى الفستان الأوروبى تتخلى فى الوقت ذاته عن هويتها وعن الكرامة التى تميزها وتجملها فى أعين أبناء الحى.

تلك الأماكن المرجعية والمفصلية والتكرارية وتقوم عادة بوظيفة الكناية؛ فالحمام التركى فى أفلام لك يوم يا ظالم وحمام الملاطيلى وأى أى تدخلنا إلى عالم الحارة حيث تحل بوصفها مكانًا خاصًا محل المكان العام، وتربط بين حاضر السكان وماضيهم الأسطورى وهو أساسى فى تحديد هويتهم. ولا يزال المعمار القديم للحمام التركى مصدر إلهام للكثير من المخرجين والمشاهدين، إذ تحيل إيروتيكية المكان المنزوى الغارق فى البخار لهذا المزيج من العفة والإغواء الذى يميز خطاب أبناء البلد حول الجسد. أما البواكى فى فيلم شارع الحب (عز الدين ذو الفقار، ١٩٥٨) وفيلم درب الهوى (حسام الدين مصطفى، ١٩٨٣) فهى أماكن تكرارية للحارة. فالبواكى أحيانًا ما تكون الآثار الوحيدة التى تشير إلى المكان الشعبى ويزداد تصويرها وبناؤها فقرًا فى الديكور وفى الخيال كلما بهتت تمثيلات المكان فى الفيلم. يتناول الفيلم الأول قصة الصعود الاجتماعى لمغنٍ مبتدئ معدم ينتمى لشارع محمد على ويتناول الفيلم الثانى (المأخوذ بتصرف عن فيلم إيرما لادوس لبيلى ويلدر Wilder) مغامرات شرطى يتحول إلى قواد فى شارع للدعارة. تختلف وظيفة البواكى فى الفيلمين؛ ففى شارع الحب هى مجرد حلية تزينيه، أما فى درب الهوى فهى مؤشر على حارة ضاعت قيمها وتفتت عنصر التضامن فيها، غير أنها فى الحالتين تحتفظ بحنين للزمن المنقضى، "زمن الآلاتية" والدعارة المصرح بها فى الأربعينيات.

ب- ثلاثية «هنا» و«هناك» و«البعيد»

يتطلب المكان الذى هو مادة بصرية وبناء خطابى نشاطًا إدراكيًا يتيح تمييزه فى سياق المعرفة بالمكان الشعبى، بالإضافة إلى نشاط معرفى يسمح بتنظيم مفرداته. فالمكان يتكون من عناصر عدة تنتظم فى سلسلة علاقات يتعين الوعى بها وتحليل وظائفها. ولعل أبرز تلك العلاقات هى تلك التى تتداخل فى نظام ثلاثى يشكله ال "هنا" و ال "هناك" و "البعيد" ici, là-bas, ailleurs كما أن هناك عنصر رابع يشير إليه

جاردى وهو خاص بمكان المشاهد أى المنظومة الزمانية والمكانية لعرض الفيلم وتلقين. يستدعى مجال ال "هنا" فى أغلب الأحيان "هناك" أو ما يعتبر خارج المجال hors champ (والمقصود مجال الكادر وخارج هذا المجال الذى قد يظهر بسبب حركة الكاميرا أو نتيجة لوجود صوت خارج الكادر... إلخ). تحيل ثنائية "هنا وهناك" إلى اليومى المعاش للشخصيات، أما "الخارج" فيشير إلى أحلامهم التى عادة ما تكون صعبة المنال، ويمثل الخارج والحالة هذه مكانًا لا يظهر على الشاشة ولكن تتم الإشارة إليه من خلال الشخصيات أو الحوار. وينتج عن إدراك المجال خارج صورة "هنا وهناك" التى يقدمها الفيلم، أثران مهمان هما: اتساع مساحة القص، وتجاوز مرحلة الإدراك الآنى للوصول إلى البناء الخيالى أو البعد التصويرى.

تمتلك منطقة "خارج المجال" قدرة إيحائية أبرز أهميتها بعض المنظرين فى دراستهم للمكان الفيلمى؛ فلقد أولى جان ميترى على سبيل المثال لخارج المجال اهتمامًا كبيرًا، وهو يعرفه بكونه ما لا يرى وتوحى به نظرة الشخصية أو يشير إليه صوت خارجى أو تعبر عنه مرآة عاكسة، بحيث يدمج فى الكادر بحرفية ويصير جزءًا منه. ويبدو الحذف ellipse على المستوى الزمنى بوصفه مرادفًا لخارج المجال على المستوى المكانى، خارج المجال هو إذن مكان محذوف واستعارى بمعنى من المعانى.

تجدر الإشارة هنا إلى أن العلاقة بين المجال وخارج المجال تتدرج فى مستواها الأول داخل النطاق البلاغى للكناية، فالجزء (الذى يُرى) يعبر عن الكل (المستتر والموحى به). من هذا المنطلق، تحيل الحارة إلى الحى والحى إلى البلد، واستعاريًا إلى الأمة. وعلى مستوى ثانٍ تتدرج العلاقة بين المجال وخارج المجال فى نطاق الأليجوريا، فإذا كان ال "هنا/هناك" هو أليجوريا للأمة، فالبعيد الخارجى عادة ما يكون رمزًا ل "آخر" عدوانى يمثل بالضرورة مصدر خطر بالنسبة للأنا أو للذات العامة. إن تعبير "ابن البلد" يفترض أساسًا وجود مكان حاضر "هنا/هناك" أى "البلد" بمعناها الواسع وهو ما يقتضى فى الوقت نفسه غيابًا معممًا يشمل كل أولاد البلد فى جميع البلدان

الأخرى، وكل من لا يصنفون باعتبارهم أبناء البلد فى البلد الواحد، مثل الأجانب والأثرياء من الطبقات المتأوربة وغيرهم.

فى إطار ثنائية هنا وهناك، يتم أحيانا تناول خارج المجال سواء كان هذا المجال "هناك" أو "الخارج" بوصفه مثار توجس، كونه يتبدى فى المدينـــة الكبيرة التى تدخل فى صراع مع الحى الشعبى. ويبدو ذلك واضحًا فى بعض مشاهد زقاق المدق حيث تصور المدينة التى تخرج عن حدود الحارة المغلقة كنذير شؤم يصيب أهل الحارة، منها تأتى الغواية الكبرى والموت والدمار للسلام النفسى لأهل الحى. وإذا كانت العلاقة بين المجال وخارج المجال ثابتة على مستوى التمثل أى على مستوى المعنى المطلق لكل منهما داخل الفيلم، فإنها تصبح متغيرة حين يتبادلان الأماكن والوظائف مع كل حركة جديدة لبؤرة السرد أو مع كل تغيير جديد لمجالها: فالمدينة بالنسبة للحارة شيطان يغوى، والحارة بالنسبة للمدينة جنة ضائعة. تلك الصورة يبرزها فيلم كابوريا (خيرى بشارة، ١٩٩٠) حيث يستسلم ملاكم هاوٍ من حى شبرا لإغراءات مليونيرة تستخدمه كأداة لتسلية ضيوفها فى سهراتها الليلية. إن الهوة السحيقة بين المكانين، حارة شبرا ويخت وقصر المليونيرة، لا تمنع المشاهد من ملاحظة وجودهما سويًا، فوجود الملاكم فى فيلا المليونيرة يذكر المشاهد بالحارة وعودة الملاكم للحارة تظل محملة ببقايا عالم ساحر يمتلئ بالكائنات المثيرة والإحباطات المتراكمة وقدر من السادية لا تخلو منه طبقة المليونيرات. ويستمر المشاهد فى المقارنة بين الأماكن من خلال دمجه لخارج المجال فى المجال، ومن خلال تصنيفه للشخصيات عبر معايير تقـــوم على قيم صراعية متنافرة، تأتى الأماكن لإبرازها والتأكيد عليها بقوة، ومن خلال وجود الشخصيات فى غير أماكنها المعتادة، ذلك الحضور المؤثر الذى يسمح بدمج الأمكنة وانفتاحها فى آن.

إذا كانت شعرية تمثيل الحارة تقوم على هذا التقابل بين المجال وخارج المجال، فإنها ترتكز أيضًا وبصفة أساسية على ثنائية تكرار/ تنويع الديكور، فى الفيلم الواحد

يقوم المونتاج المتواتر montage alterné بين مشاهد الحارة ومشاهد المدينة على تعميق الهوة بين المكانين وبين العالمين. ويدلل تكرار نفس التقنية فى عدد من الأفلام على فاعلية "الوصفة" : فوفقًا لمقتضيات تلك "الوصفة"، يجب أن تتكون الحارة من ساحة عامة تحيط بها البيوت والدكاكين وتعتليها درجات سلم أو بواكى تفضى إلى مدخل الحارة ومنها إلى المدينة. فى أفلام الثمانينيات تبدو حارة فتيات الليل وكأنها صورة ناجحة إلى حد ما من صور أحياء الدعارة فى أفلام الخمسينيات والستينيات، ورغم اختفاء الساحة العامة، تظل البواكى والمقاهى باقية بوصفها رمزًا للحارة التقليدية فى الميلودراما الكلاسيكية، كما يتضح ذلك فى ديكور أفلام خمسة باب ودرب الهوى الذى صمم داخل الاستوديو. وفقًا أيضًا لمقتضيات "الوصفة" الشائعة، يجب أن تمثل المدينة الكبيرة – خلافًا عن الحارة – من خلال بيوت برجوازية تختلط فيها خطوط الديكور الغربية متعددة العناصر والسلوك الغريب لجماعة تبدو مقطوعة الجذور تعيش اغترابًا كاملاً عن قيمها الأصيلة. ويعتبر البار من أكثر العناصر تكرارًا للتعبير عن هذا الديكور الذى طاله الغرب، فهو يرمز بالنسبة لأبناء الحى الشعبى إلى فسق "الآخر فى الداخل" أى إلى انحلال هؤلاء المصريين "الشواذ" المشكوك فى هويتهم إلى أن يثبت العكس والذين لا ينتمون بالطبع لفئة أولاد البلد.

يبرز "الخارج" بوصفه خارج مجال صعب البلوغ يعاش على المستوى الخيالى ولا يمتلك ملامح طوبوجرافية أو زمنية محددة. ولعلنا نجد أبرز مثال على هذا الخارج الذى يحيل عادة إلى الغامض والأسطورى فى تيمة العودة إلى الوطن بعد إتمام الدراسة فى أوروبا، وهى التيمة التى فرضت نفسها بقوة فى كثير من الأعمال السينمائية، نذكر منها فيلم ابن الحداد (يوسف وهبى، ١٩٤٤) حيث يعود البطل إلى الحى الذى ولد فيه ليعمل فى ورشة أبيه بعد دراسته للهندسة بأوروبا. غالبًا ما يأتى التعبير عن البعيد الخارجى الغربى، رمز المدنية والقمع، من خلال الكلمة أى من خلال

إطار سردى لا من خلال الصورة أو الإطار التمثيلى. ومن اللافت للنظر، أن فى فيلم ليلى بنت ذوات (يوسف وهبى، ١٩٤٥) على سبيل المثال، يصور أوروبا من وجهة نظر الباشا الفاسد على أنها موطن البارات والراقصات (التى يتم الإشارة إليها عبر الفوتومونتاج)، كما أن ابن الفلاح الذى درس الهندسة فى أوروبا لا يتحدث أبداً عن المنجزات العلمية التى توصل إليها خلال إقامته فى الخارج بحيث يظل هذا الخارج البعيد مداناً أخلاقياً، ومرتعاً لخيالات الشخصية عن حقيقة الآخر.

فى أفلام التسعينيات، تحل أمريكا محل أوروبا فى المخيلة السينمائية وتحيل صراحة إلى مكان يتوق إليه الجميع دون بلوغه، مكان مقيت يتحكم فى أقدار البشر، كما نراه فى فيلم أمريكا شيكا بيكا (خيرى بشارة، ١٩٩٦) حيث لن تتمكن الشخصيات القادمة من الحارة من بلوغ أرض الأحلام التى تغدو مصدر إحباط و إيلام. وفى تلك الفترة أيضاً تمثل ممالك البترول فى دول الخليج مكان تهميش وإقصاء جديد خاصة بالنسبة للعاملين المصريين من الطبقة الوسطى ومن الطبقات الشعبية. كل تلك الأماكن تتناولها السينما من خلال الكلمة لا الصورة بسبب ضغوط الميزانية وقيود الرقابة. وإذا كان العهد الملكى قد سمح ببعض النقد فى الحديث عن أوروبا، وإذا كان الحكم فى عهد الرئيسين السادات ومبارك لم يعارض التنديد بأمريكا ودول الخليج، فذلك مرده أن بعض الإشارات الموحية لم تكن لتزعزع استقرار التحالفات المريبة بين نظم الحكم القائمة وبين حلفاء يضمنون لها البقاء. كما أن الإشارات التى كانت ترمز لهذا البعيد الخارجى كانت تحرص على إضفاء نوع من العمومية على الخطاب وتحميله بأفكار مسبقة وعنصرية عن صورة الآخر، والهدف الأساسى من وراء ذلك هو إبراز أهمية المكان الحاضر هنا وهناك - أى الحارة أو البلد- وما يتصف به من ملامح براءة وتجرد تختلف عن الخارج، البعيد، المقصى خارج مجال التصوير.

ج - تشظى/تماسك المكان

يبرز المكان بوصفه أحد العوامل الأساسية التى تحقق التماسك السردى والخطابى فى السينما. ويرى هنرى أجيل Agel - من منظور نفسى و وجودى لا من منظور سيميوطيقى - أن الفيلم هو إعادة تنظيم متماسك لواقع العالم الفوضوى:

"إن الفيلم لا يصل إلى التحقق الكامل إلا بقدر نجاح المخرج فى استخلاص عالم متماسك من الفوضى، مستلهمًا فى مشروعه فعل الخلق من الإله فى سفر التكوين. والمخرج إذ يؤدى دور الخالق المنظم للعالم ودور الراهب المتعبد فى آنٍ، يحول مجموعة من الافتراضات الغائمة إلى واقع ملموس ومنتظم(٥١)".

وعلى عكس وجهة النظر السردية لجاردى أو الروحية لأجيل، يبدو لنا أنه حتى لو افترضنا إمكانية تحقق نوع من التماسك فى الأفلام السردية، فلا يمكن إرجاع ذلك فقط لجهد بناء يقوم به المشاهد، أو لرؤية بنيوية يصوغها كاتب خالق، منظم للعالم كما جاء فى فلسفات عصر التنوير. إن هذا التماسك المفترض مفتعل من وجهة نظرنا، ذلك أنه أولاً يقوم على الرغبة فى فرض معنى ونسق ثابت على اللا تماسك، وثانيًا، يرتكز على ولع الخيال السردى بالمنطق الخطى الذى يشكل فعل التمثل وفقًا لصورة عالم طوباوى كل ما فيه متجانس ومتماسك ويحيل بالضرورة إلى معنى عميق وثابت وواع. هذا العالم الطوباوى -كما يؤكد المخرج الشيلى راؤول رويز- Ruiz" هو الذى حول الإنسان نفسه إلى كائن لا واقعى. إن هذا العصر هو عصر صناعة وإنتاج عوالم مثالية، عوالم قابلة للعيش، تختلف ظاهريًا فيما بينها غير أنها تخضع لقانون واحد، قانون "البديهية السردية"(٥٢). ويشير جون-بول ديجوت Desgoutte فى كتابه "الطوباوية السينمائية" إلى أنه فى السينما "لا يتعلق الأمر بملاحظة واقع، بل بتمييز الرمز وتفسير رسالة العمل(٥٣)".

إن تشظى/تماسك الصورة الفيلمية عملية واحدة تقوم على إحدى الخصائص الأساسية للوسيط؛ حيث يأتى تشظى الصور الفيلمية عبر عملية تحديد الكادر والقطع وإعادة التركيب واللصق لتحقيق التماسك البنيوى والسردى. يدرك المشاهد فى هذه الحالة المكان بوصفه مادة مقسمة ومقطعة ومركبة، وفى الوقت نفسه يدرك وجود كل متصل ومتماسك من الصور المتحركة التى تجعل الجوانب المختلفة للعنصر المصور قابلة للفهم. إنه يدرك الاثنين معًا ويتزامن، ويدمجهما معًا فى فعل واحد، يتقبل إذا التشظى كعنصر من عناصر اللغة الفنية الخاصة بالسينما ويساهم بطريقته فى إعادة صياغة وهم الكل المتكامل والمتجانس.

يرى المخرج يون ساتو Sato[٥٤] إن العلاقات المكانية للتشكيل والتنظيم والوصل إنما يصوغها منطق المشاهدة. ويرتكز هذا التماسك الظاهرى جزئيًا على الاستمرارية الزمنية وعلى تتابع الصوت الذى يخلق تجانسًا بين العناصر المرئية، كما يرجع أيضًا إلى دور الكادر فى التقليل لأقصى درجة من ملاحظة حركة الكاميرا، إلى جانب فعل السرد الذى يعيد تدوير الشذرات المتقطعة فى بنية سردية وتنظيمها. إن الصور الفيلمية المتشظية تعبر من خلال التخييل عن مكان متماسك تتواصل عناصره عبر زمن وقصة وأحداث وتيمات متكررة. التخييل يُخضع إذا التشظى إلى نظام أو نسق، عبر أدوات وصل خاصة بالمكان وبالحدث.

يطرح يون ساتو نسقًا لتمثل المكان على الشاشة من خلال تحليل ثلاثة عناصر مكونة له هى: تشكيل المكان، اتجاه الأشياء فى المكان وأخيرًا ملامح العلاقة بين الأشياء (تجاور/ انفصال)، ويبدو أثر كتاب "السينما والأنتروبولوجيا" لكلودين دو فرانس Claudine de France واضحًا فى صياغة هذا النسق. إن المخرج لكى يظهر استمرارية المكان الحقيقى الذى يضيع مع تشظى الصورة الفيلمية يتبنى استراتيجية العرض المتواصل المستمر:

"فى لقطة بانوراميـة أو ترافلنج Travelling لا تتيح الصـورة التى تتغير من لحظة إلى أخرى التأكيد على تواصل المكان، ذلك أن الصـورة تأتى لتجلى مثيلتها. غير أن الاستمرارية المكانية تتحقق بفعل الاستمرارية الزمنية للتسجيل كما لو كان المصور يتحسس طريقه بطول ممر(٥٥)".

هناك وجهة نظر أخرى يقدمها ميترى :

"المتصل لا وجود له فى واقع العالم الفيزيقى، فاستمرارية الحركة المتموجة ليست سوى استمرارية تعاقب. بعبارة أخرى، ما نطلق عليه، متصلاً – ما يبدو متصلا بالنسبة لنا – ليس إلا متقطعًا غير مرئى(٥٦)".

ثم يضيف مترى فى موقع آخر: "الاستمرارية الفيلمية تقوم على مجموعة من الشذرات التى يبدو تواصلها مجرد خدعة، إنها استمرارية تتحقق عبر القص لا عبر الواقع"(٥٧). الواقع يدرك إذًا بطريقة متقطعة، وبمجرد تمييزه وتفهمه، يخرج عن دائرة الإدراك، فالمتقطع الذى يتم إدراكه لا يستغرق سوى برهة من الزمن تكاد لا تكون محسوسة إذ سرعان ما تحل محله صورة أخرى يتم إدراكها بالسرعة نفسها، وهكذا دواليك. يتأرجح إذا المكان الفيلمى بين التماسك والتشظى: فاختيار زاوية التصوير وحركة الكاميرا ومونتاج الصوت/ الصورة، كل تلك العناصر تساهم فى خلق مكان متجانس ومتواصل فى الأفلام الكلاسيكية ومكان مفتقد للتجانس ومتقطع فى الأفلام التى تتسم بقدر من التمرد على التقاليد السينمائية. وبفضل أيزنشتاين، أمكن توظيف المونتاج لخدمة أغراض أيديولوجية تتمثل فى التحول من الشذرة الفردية إلى الفكرة المجردة المكتملة، فالتماسك فى أفلامه يقوم على التشظى، ويفقد التشظى فى أفلامه أية صفة محيرة ليغدو حاملاً للمعنى ومولدًا له. فى كل الأحوال، يدرك المكان بوصفه عنصرًا أساسيًا فى مسألة التواصل/ الانقطاع الفيلمية : تصوير عنصر متكرر للمكان

تماماً كحركة الشخصية فى المكان تتيح البناء المنطقى لمكان متشظٍ وتؤكد فى الوقت ذاته على قرب الأماكن وتفاعلها وتناقضاتها. غير أن الحقيقة الفيلمية تظل متقطعة طالما بقى إدراكنا للواقع انتقائياً وخاضعاً لتجاربنا وإمكانياتنا ومشاعرنا الخاصة.

إن حركة الكاميرا تدخل تعديلاً فى تشكيل الصورة نفسه وفى اتساع اللقطة مع إرسائها لفكرة التواصل المكانى. وفى المقابل، يعمد المونتاج إلى تجزئة المكان من خلال القطع واللصق أو من خلال بعض التقنيات مثل الوصل بين اللقطات باستخدام المزج أو الديزولف. فى فيلم العزيمة، تتوالى اللقطات البانورامية وتربط بينها تقنية المزج المتعارف عليها لتخلق مكاناً أفقياً منتظماً على محور واحد، يتم من خلاله إبراز العلاقات بين الأماكن وبين حركة الشخصيات بطريقة منظمة ومنطقية تشير لفكرة التماسك العضوى للمكان. ويمكن قراءة نوعين من التواصل فى تلك اللقطات البانورامية الافتتاحية : التواصل الوصفى بين عناصر المكان والتواصل السردى بين حركة الشخصيات داخل المكان حيث تسلم حركة كل مجموعة للوصول والانتقال لمجموعة أخرى. تحقق اللقطة البانورامية نوعاً من التماسك المكانى إذاً وتسمح بتخطى حدود الممارسة التقنية لفن المونتاج بهدف خلق معنى، أى الوصول لمنطق تفسيرى لعملية التوليف. فى تلك اللقطات البانورامية، لا ترتبط عناصر الديكور فى علاقة سببية بل فى علاقة تجاور تضطلع فيها الوظيفة الوصفية – ضمن ما تضطلع به – بمهمة التأكيد على تماسك المكان. أما اللقطات الافتتاحية establishing shots الثابتة فى بداية فيلم خان الخليلى (عاطف سالم، ١٩٦٦) سواء القريبة أو المتوسطة فيتم تحميلها بتفاصيل فى خلفية ومقدمة اللقطة وتتعاقب فيها زاوية التصوير الفوقية high angle وزاوية التصوير فى مستوى البصر. تظهر تلك اللقطات المتتابعة بأحجامها وزواياها المتنوعة مكاناً منقطعاً يساهم فيه العمق والخطوط الرأسية فى تعميق الاحساس بالتشظى الذى يوحى به القطع المباشر. ومما يذكر أن هناك فاصلاً زمنياً بين الفيلمين يمتد ٢٥ عاماً. وربما يرجع ذلك إلى أن السينما العالمية فى الفترة نفسها أى فى

الستينيات شهدت انحساراً تاماً للواقعية الشعرية (المدرسة الفرنسية التى يبدو أنها أثرت بشكل غير مباشر على فيلم العزيمة) حيث استطاعت الموجة الجديدة بإيقاعها المتسارع والمتقطع فرض نفسها على الساحة السينمائية (وكان لها تأثير لا شك فيه على جماليات الصورة فى فيلم خان الخليلى).

إن تشظى وتماسك المكان يتدخلان ليمثلا - كما سبق وأن أشرنا - ظاهرة واحدة يتم إدراكها فى الانتقال من لقطة لأخرى ومن مشهد لآخر وأيضاً داخل نفس اللقطة ومن نفس زاوية التصوير سواء كانت ثابتة أم متحركة. تتزامن تلك الظاهرة وحركة ضغط/تمدد المكان تماماً كما يحدث للمساحة الزمنية. ويذكر أن كثيراً من السينمائيين كانوا قد التفتوا لأهمية هذه الحركة المطاطية فى السينما حيث نجد أن إدجار موران Morin يتحدث فى عام ١٩٥٦ عن " التحول الجذرى للزمن عبر الانضغاط أو التمدد"(٥٨)، كما يتناول إيريك رومير فى تحليله للمكان فى فيلم فاوست الحركة المزدوجة لتمدد وانكماش الأشياء والممثلين، ويشير هنرى أجيل لوجود مكان متمدد يقابله مكان منكمش، وأخيراً يتطرق جاردى لهذه المقابلة تحت اسم قوة الجذب المركزية وقوة الطرد المركزية فى وصف المكان السينمائى وتوليفه.

وكما يفترض موران وجود لحظة بعينها يتم وفقاً لها قياس زمن الفيلم، أى بدايته الفعلية، يفترض المنظرون الثلاثة للمكان الفيلمى، رومير وأجيل وجاردى، وجود مركز تتمحور حوله الحركات فى المكان أو الفضاء السينمائى وتنبنى عليه. فهاجس التصوير المتقن (الفوكس) يعكس الرغبة فى الاحتفاظ بالشىء المركزى داخل الفوكس، واضحاً، على حساب كل الأشياء الأخرى المحيطة التى يمكنها أن تظل خارج الفوكس، غائمة. وقد ساهم اختراع عدسات ذات بعد قصير المدى والتى استخدمها المصور كريج تولاند فى فيلم المواطن كين (أورسون ويلز، ١٩٤١) فى إرباك تلك النقطة المركزية التى يتشكل وفقاً لها وضع الأشياء والشخصيات فى الكادر وعدم القدرة على تمييزها. وقد استخدم المخرج هنرى بركات نفس تلك العدسات فى فيلمه جريمة أبى، ١٩٤٥ بنفس

أسلوب ويلز، أى بهدف تشكيل الفضاء الداخلى للكادر على مستويين يتم وضعهما معًا داخل الفوكس فى آنٍ واحد، القريب والبعيد معًا. إن تقنية "عمق المجال" profondeur du champ التى أسسها ويلز ساهمت فى الوصول بتقنيات أخرى لدرجة كبيرة من الكمال أو التحقق، مثل تقنية الطباعة الفوقية surimpression أو تقنية الراك فوكس rack focus.(48) لو أننا تتبعنا المنطق الصوفى فى كتابات هنرى أجيل، لاستطعنا أن نعتبر الفضاء الشعبى للحارة فضاء منكمشًا، متقلصًا، متمركزًا حول نفسه، مغلقا، يحيل بشكل استعارى إلى فكرة المتاهة، ذلك المكان المغلق الذى يكتسب قيمة تقليدية كلاسيكية لا تتغير تعود جذورها لعصور الازدهار القديمة للمدينة العربية الإسلامية. نفس هذا المكان يتمدد، لا بسبب وجود "خارج مجال" تمثله المدينة الكبيرة، ولكن بسبب طبيعته التاريخية ووظيفته الروحية، وبالنظر إلى بعض الطقوس القديمة مثل الغناء والرقص التى يتم الاستعانة بها بلا كلل فى الأفلام المصرية الكلاسيكية، فإنها تقوم بوظيفة حيوية لاختزال الكون فى عالم الحارة المغلق كما أنها تحقق الوصل بين التقاليد من ناحية وبين الانتماء الساحر لجماعة يوحد بينها الخيال. إن الانكماش هنا هو مصدر التمدد المطلق. ومرة أخرى، ينتمى التناقض الذى يتم إدراكه عادة على أنه يفصل بين الأشياء والبشر، التناقض بين التشظى والتماسك، بين الانضغاط والتمدد، ينتمى إلى فعل تجاور وتزامن جمالى يصل بين طرفى الثنائية فى إطار الآن-هنا ومن داخل فعل التمثيل ذاته.

د - الوصفى والسردى

ترتبط إشكالية تحويل المكان إلى بنية سردية بالمقارنة التقليدية فى الدراسات الأدبية بين الوصف والسرد، تلك المقارنة التى كانت محل دراسات عدة فى مجال علم السرد والسيميوطيقا سواء فى النص الأدبى أو العمل السينمائى. فى مقاله عن مشكلات الدلالة، يؤكد منظر السينما كرستيان ميتز عن حق :

"يمثل الوصف فى السينما كما فى المجالات الفنية الأخرى إحدى صيغ الخطاب لا إحدى الخصائص الأصيلة لموضوع الخطاب. فالموضوع ذاته يمكن التعبير عنه من خلال الوصف أو من خلال السرد وفقًا للمنطق الخاص بكل تعبير(...) فى المركب الوصفى، العلاقة المنطقية الوحيدة بين الأشياء المتعايشة التى تنقلها الصورة بالتوالى هى علاقة تعايش مكانى(٥٩)".

وفى نفس السياق يعرف يون ساتو الوصف والسرد قياسًا على مفهوم الزمن فيقول:

"... نحن نفضل تناول الوصف من خلال تصور أكثر تحديدًا باعتباره تقديم الخصائص الثابتة واللا زمنية للشخصيات المصورة. من ذلك المنظور، يكون الوصف مقابلاً للسرد الذى يظهر الخصائص الديناميكية والزمنية للشخصيات المصورة وبخاصة فيما يتعلق بنطاق الفعل(٦٠)".

فى السينما، عادة ما يرتبط الوصف باللقطة العامة كما شاهدنا فى الصور الوثائقية التى يستهل بها المخرجون عددًا من أفلام الحارة حيث يتوقف السرد ويبدو المشهد وكأنه نقل أمين لشريحة من الحياة فى حالة ثبات. بطبيعة الحال، توحى زوايا الكادر ببعض الخيارات السردية، وبالرغبة المعلنة أو المستترة فى سرد ما يشبه الحكاية عبر اللقطة الثابتة أو الحركة البانورامية. أما بالنسبة للقطة الكلية التى هى أقل اتساعًا من اللقطة العامة، فإنها تصور نشاط مجموعة من الشخصيات أو بالأحرى نشاط الجموع، مؤلفة بذلك بين السردى والوصفى فى حركة واحدة وفى زمان ومكان واحد. إن مونتاج اللقطات العامة والمتوسطة أو القريبة يصوغ العلاقة بين الكل والجزء ويسمح بإثراء دلالة اللقطة العامة بإيحاءات رمزية خاصة باللقطة القريبة. وبصيغة أخرى، فإنه فى أفلام الحارة الكلاسيكية وبعد تقديم منظر عامٍ عن أحياء القاهرة القديمة، تأتى

صور مقربة عن مسجد عتيق أو مشربية أو ركن مقهى محملة بدلالات وصفية ورمزية فى آن واحد. يضيق عالم الحارة ويختصر ليغدو الجزء معبراً عن الكل كما فى صيغة المجاز المرسل ويجد الحدث السردى منطلقًا له من مكان محدد: معصرة الزيت فى فيلم شباب امرأة أو المقهى فى فيلم زقاق المدق أو بيت العائلة فى بين القصرين أو حلبة الملاكمة فى فيلم كابوريا أو صالون بيت الدعارة فى شحاذون و نبلاء.

إن قواعد لغة السينما التى تم تجاوزها (انظر: مارسيل مارتان Martin، اللغة السينمائية، ١٩٥٥) تصنف اللقطات وفقًا لحجم اللقطة مع إعطاء كل حجم معنى محدداً ومقيداً إلى حد كبير، وإذا كان هذا المنهج الذى يقوم على معطيات لغوية لا يمكن تطبيقه إلا بكثير من الصعوبة فى السينما، فإن منهج دولوز ذو البعد الفلسفى - رغم انطلاقه من نفس هذه التصنيفات- قد أبرز دور عملية المونتاج فى تركيب ما أسماه الصورة-الحركة (انظر: كتاب السينما -الجزء الأول- الصورة-الحركة، دار نشر مينوى، ١٩٨٣)؛ فاللقطات لا تدرك بوصفها وحدات منفصلة منتجة لمعنى محدد سلفًا، بل بوصفها سلسلة مترابطة قادرة على إبراز العلاقة بين حجم اللقطة ومحتواها المصور ومعناها من جهة وبين الوظائف المتعددة لعملية المونتاج / الميكساج من جهة أخرى، ولنعط بعض الأمثلة عن دور المونتاج فى إنتاج الحركة وبالتالى فى تطور عملية السرد. فى أعمال جريفث D. W. Griffith يعتمد التشكيل العضوى للمونتاج - وفقًا لوجهة نظر دولوز- على مجموعة من الأجزاء المنفصلة التى يتم الربط بينها فى علاقات ثنائية عبر المونتاج المتعاقب والمتوازى والإيقاعى. إن التعاقب لا يتم فقط على مستوى حجم اللقطة (اللقطة القريبة واللقطة الكلية) بل يُخضع المونتاج إلى إيقاع يتم فيه الانتقال من الربط البطىء إلى ربط أكثر سرعة وفقًا لمتطلبات السرد. إن المنطق العضوى للمونتاج ليس بعيداً عن القصة ذات الأدراج أو القص المتداخل كما نعرفه فى حكايات ألف ليلة وليلة حيث يبرز التداخل ليس فقط بوصفه تقنية أسلوبية بل بوصفه أيضًا وسيلة لإدراك العالم انطلاقًا من كينونة شاملة تحوى كينونات جزئية منفصلة.

فمكان الحارة مقارنة بمكان المدينة (قصور الباشاوات، وسط المدينة التجارى، الأحياء السكنية) يبدو عبر المونتاج المتوازى كما لو كان امتداداً للرؤية العضوية الموحدة لجرفيث وللمكان المتجزئ المتشظى للقص العربى فى الوقت ذاته. هنا نجد مظهراً آخر لتلك الحركة الدوارة التى سبق وأن أشرنا إليها والتى تحيل إلى التوتر الدائم بين خطى التشظى والتماسك.

ولكن خلافًا لجريفيث الذى ذهب بالمونتاج المتعاقب إلى أبعد مدى فى فيلمى مولد أمة (١٩١٥) ولا تسامح (١٩١٦)، فإن السينمائيين المصريين الذين يستعينون بهذه التقنية غالبًا ما يقومون بتوظيفها فى أعمالهم على مستوى المقطع الواحد لا على مستوى الفيلم ككل، وذلك لأغراض رمزية أكثر منها بنيوية؛ فى حمام الملاطيلى جعل صلاح أبو سيف مشهد بيت الدعارة الذى تبيع فيه فتاة مكرهة جسدها لثرى، متعاقبًا مع مشهد يحاول فيه الرسام المثلى (والذى يقدم بوصفه شخصية سيكوباتية منحرفة سلوكيًا) إغواء البطل (شاب ريفى ساذج) بدعوته للرقص. يحل الرقص على المستوى الاستعارى محل الفعل الجنسى الذى كان بالطبع سيتعرض لمقص الرقابة، إن المونتاج المتعاقب للمقطعين يلتقى والمكانين المنغلقين من حيث الإضاءة الحمراء ومفردات الديكور المتناثرة التى تعوق أحيانًا حركة الشخصيات، فالمكانان المنفصلان مشبعان بكم من المحرمات الاجتماعية والأخلاقية التى يربط بينها المخرج ويدينها. يجب التأكيد هنا أن شخصية الفنان المثلى تخترق بمجرد وجودها إحدى تابوهات السينما المصرية، غير أن الشخصية تسعى - فيما يبدو- لكسب تعاطف المشاهد إذ تحاول تبرير "انحرافها" بتعرضها لعلاقة شاذة مع الأم أو لكونها تعيش أزمة شك وجودى فى علاقتها بالعالم الخارجى. تتجلى هذه الأزمة من خلال بعض اللقطات التى تظهر الرسام فى هيئة الهيبيز وهو يتجول فى شوارع المدينة ويتوقف أمام مكتبة محاطًا بنظرات استياء المارة، وينتهى المشهد الكلى الذى يجمع المكانين والشخصيتين، فتاة الليل من ناحية والشاب الريفى من ناحية أخرى، بسلسلة من اللقطات العامة لميدان

طلعت حرب بوسط القاهرة ثم لكوبرى أكتوبر الذى يربط بين ضفتى النيل فى الفجر. يتقدم البطل الشاب ببطء فى اتجاه الكاميرا وهو شارد فى مدينة حزينة باهتة الألوان تقتنصه فيها أرصفة وكبارى النيل التى تمتد فى الأفق كشبكة عنكبوت.

وبالإضافة لدور المونتاج فى البناء السردى، فإنه يلعب دوراً شديد الأهمية فى خلق رابطة عضوية بين الوصف والسرد، تتبدى تلك الرابطة من خلال ما يمكن أن نطلق عليه "المكان العامل" actantiel أو "المكان-الشخصية"؛ فالمكان الذى يتم وصفه يقوم فعليًا بدور فاعل actant حين يتخلى عن دوره باعتباره مصاحبًا وصفيًا للسرد ويتحول إلى مسرح مواجهة، إذ نجد على سبيل المثال كمال سليم ويوسف وهبى وصلاح أبو سيف ونيازى مصطفى قد أسبغوا على الحارة صفة العامل المساعد ووظيفته adjuvant (وفقًا للشكل العاملى schéma actantiel لجريماس Greimas) لكنهم فى الوقت ذاته وضعوا فى مواجهة تلك الأماكن المساعدة مكانًا معاديًا opposant أو معاكسًا، هو قصر الباشا أو بيوت البرجوازية فى الأحياء السكنية. أكدت الأفلام إذًا على تلك المسافة الفيزيقية والجمالية بين المكانين والتى تظهر عبر ثنائيات كثيرة مثل ثنائية المكان الأفقى (الحارة المنبسطة) فى مقابل المكان الرأسى (المدينة بمبانيها الشاهقة)، أو ثنائيات أخرى مثل مغلق/مفتوح، متحرك/ثابت. تبدو الحارة إذًا مكانًا ممتد أفقيًا تتجاور فيه المساكن والدكاكين فى ارتفاعات محدودة بالنسبة لمثيلاتها فى المدن الحديثة وتوجد فيه الطبقة الشعبية بكل كثافتها، كما تبدو مكانًا مفتوحًا يساهم فيه التفاعل بين السكان والمحيط فى تعديل مسار علاقات القوى القائمة وتوجيهها، ومكانًا متحركًا اجتماعيًا رغم ثبات القيم فيه والتى تمتد جذورها أحيانًا لعصور قديمة وأساطير اجتماعية عفا عليها الزمن. وإذا كان المكان يمتد أفقيًا فإن التقسيم الهرمى للأدوار رجل/ امرأة، أب/ابن، كبير/ صغير، فقير/غنى يمتد على مقياس القيم الفرضى وذلك سواء على مستوى المكان المفتوح للميدان العام أو المكان المغلق للبيت.

ويجب التأكيد على أن الحارة تُدرك باعتبارها مكان انتقال ومرور، تماماً كما أن بعض مساحات البيت تعتبر مكان لقاء. ومن النادر أن يكون البيت الواقع في الحارة مغلقًا تمامًا في وجه الزائرين وذلك خلافًا لقصر الباشا المحاط بعدد من الحواجز (أسوار ومداخل وحراس).

إن التقريب بين المكانين المتقابلين يمكن تحقيقه عبر المونتاج المتعاقب وتنقل الشخصيات على المستوى السردي، في فيلم القلب له أحكام (حلمي حليم، ١٩٥٦) نرى أن البطلة التي تعيش في حي بولاق الشعبي تعبر كوبري أبو العلا الذي يربط بين بولاق والزمالك حيث يسكن حبيبها، وبالحركة نفسها تحقق حلم صعود السلم الاجتماعي الذي يداعب خيال الفتيات في القصص والروايات شبيهة سندريلا، التي تنتصر فيها البطلة على وضعها الأسري والاجتماعي. يمثل الكوبري - إذًا - استعارة مكانية توحي بإمكانية التواصل رغم الهوة التي تفصل بين العالمين، ولأنه من الصعب التمييز بين الوظيفة الوصفية والوظيفة البلاغية للّقطة، فإنه من الصعب رسم حدود واضحة للاستخدامات الاستعارية والكناية داخل المقطع الفيلمي؛ فأهمية المقاطع الوصفية في أفلام الحارة تتعدى حدود الوظيفة الإخبارية وتكمن بالأساس في الوظيفة الشعرية والبلاغية الواضحة، فنجد على سبيل المثال في فيلم القلب له أحكام أن تجاور عالمين يصبح ممكنًا بفضل الكوبري الواصل بين الزمالك وبولاق، وحين يلتقي العالمان افتراضيًا في النهاية، يحل الحب والاعتراف بالجميل محل الكوبري إذ يتبين أن الباشا نفسه ابن بلد وتتجلى أصالته من الصديري المميز لأولاد البلد الذي يرتديه تحت القميص الإفرنجي. إن كل استعارة تحيل إلى عملية إحلال، إلى مقارنة، غير أنها من الممكن أيضًا أن تقوم على كناية أي على عنصر خاص بالشيء المُستَبدل : "كثير من الاستعارات السينمائية - كما يؤكد كريستيان متز - تحوي بداخلها كناية، إذ إن إيجاد رابطة تعتمد على علاقة التجاور يبدو يسيرًا وبالتالي ميسرًا فتفيد الاستعارة من ذلك"[٦١].

ويذكر أن الاستعارة والكناية تتجليان فى السينما على مستوى محور الانتقاء ومحور التركيب Sélection/combinaison. وفى سينما "بريئة" أو "نظيفة" كالسينما المصرية التى تخضع لمقص الرقيب الحكومى ولرقابة الأخلاق العامة معًا (التى تلتقى من هذا المنظور والسينما الإيرانية والسينما الهندية)، تحل صور استعارية - صورة الأمواج التى ترتطم بالصخور مثلاً - محل مشاهد ممارسة الجنس التى تصنف باعتبارها خادشة للحياء أو غير أخلاقية، ويأتى صوت المؤذن من خارج الكادر متزامنًا مع فكرة العقاب الإلهى أو الرحمة الإلهية تبعًا للموقف السردى ليحل محل مشاهد انحلال الشخصية أو توبتها، وتأتى الشمعة التى تنطفئ لتعبر عن مشهد موت أليم، حيث يمثل الموت أحد التابوهات الاجتماعية التى تصور استعاريًا فى الميلودراما المصرية التقليدية. ويمكننا التحدث عن استخدامات خاصة بالكناية لنفس هذه العناصر حين يتم داخل نفس المقطع الربط بينها وبين الشخص أو الموقف التى تحيل إليه، كما يتضح على سبيل المثال حين تتعاقب صور الأمواج الهائجة ومشاهد الغرام، بينما يتيح الإحلال الكامل لمشهد غرام بصور وصفية لبحر هائج تفهم البعد الاستعارى للأمواج. ويمكن إظهار أحد عناصر الكناية التى ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالشخصية الرئيسية فى نفس وقت ظهور الشخصية أو فى لقطة منفصلة. وكنموذج لتلك الكناية الفيلمية، يورد كريستيان ميتز مثل لقطتين من فيلم ميم الملعون لفريتز لانج Lang حيث تظهر فى اللقطة الأولى الفتاة والبالون سويًا (علاقة تجاور)، ثم فى اللقطة الثانية يظهر البالون وحده مشبوكًا فى أسلاك الكهرباء بعد مقتل الفتاة (علاقة إحلال)، والمعنى واضح إذ يحل البالون محل جثمان الفتاة. مثال شبيه من فيلم فتوات الحسينية (نيازى مصطفى، ١٩٥٤) فى نهاية الفيلم، نرى ثلاث صور تتجاور فى إطار على حائط المقهى الذى يشير مجازيًا إلى مكان "الشعب" العام: صورة الفتوة العادل والمدافع الشرعى عن الحى، وصورة غريمه الذى ينجح فى خلعه والاستيلاء على السلطة بطريقة غير شرعية وأخيرًا صورة ضابط البوليس الذى يمثل الدولة والذى سوف يتمكن فى النهاية من فرض النظام وإقرار السلام. إن استخدامات الصور المختلفة يمكن تفسيرها باعتبارها

استخدامات ذات صلة بالاستعارة أو بالكناية، فكل صورة من الصور تحيل فى إحدى مراحل السرد إلى السلطة المسيطرة التى تحظى بقدر من الاحترام فى الحى، وكل منها تحل محل الشخصية التى تشير إليها ممثلة بذلك استعارة للسلطة: سلطة المستبد العادل والمستنير (الفتوة، المعادل الشعبى لشخصية الزعيم عبد الناصر)، سلطة البلطجى الفاسد والممقوت (البلطجى غير الشرعى) وأخيراً سلطة مندوب الحكومة (ضابط البوليس). كما تنتمى هذه الصور فى الوقت ذاته إلى شكل الكناية حيث تظهر فى مشاهد يقرر فيها صاحب القهوة تكريس انتصار الفائز الجديد الذى ينجح فى الاستيلاء على السلطة والاعتراف الساخر فى الوقت نفسه بتعاقب أشكال السلطة جميعها على الحى.

لن يمضى ميتز فى تساؤلاته أبعد من ملاحظة العلاقات اللغوية والنفسية بين حركة الإجلاء والإحلال من جهة وحركة التكثيف والتراكم من جهة أخرى فى الاستخدام الاستعارى فى السينما حيث يقول:

"سبق وأن أشرت إلى وجود عنصرين فيلميين يمكن ربطهما أو بالأحرى ربطهما- فصلهما (الوضع هنا شديد الشبه بما يحدث فى التحليل النفسى) من خلال دفقة مفترض أنها إحلالية دون أن تصل بالضرورة إلى منتهاها فى مقطع الفيلم الذى نتناوله بالتحليل: أحد العناصر "يريد" إجلاء عنصر آخر من النص، إذا فشل فى تحقيق ذلك، نكون بإزاء عناصر موجودة فى الفيلم تشكل محوراً نظمياً أفقياً مركباً syntagme، أما إذا استطاع إجلاء هذا العنصر بعد تشربه له، نكون فى تلك الحالة بإزاء محور استبدالى paradigme[٦٢].

ولكن ما هو أثر الاستعارة أو الكناية فى تكريس فكرة القطع أو التواصل داخل أحد المقاطع أو داخل النص الفيلمى فى مجمله؟ هل تمثل تلك الصور المجازية نوعاً من التوقف يمنع الانسياب السردى كما هو الحال بالنسبة للقطة الوصفية (لقطة عامة أو بانورامية أو شاريوه) التى تمثل أحياناً وقفة لا زمنية وثابتة للشخصيات والأشياء

المصورة؟ قد يكون من المناسب الحديث لا عن القطع باعتباره وظيفة ملازمة للوسيط السينمائى، بل عن عدم الاستمرارية اللازمة والمتجددة التى تمثل ملمحًا أساسيًا من ملامح العملية الاستبدالية paradigmatique التى يشير إليها متز والخاصة بالانتقاء والإجلاء وبالعمليات النظمية الخاصة بالربط والتكثيف. يطلق جون ميترى على تلك الظاهرة مصطلح " استمرارية التعاقب"(٦٣). بالإضافة إذًا لوظيفتها الجمالية، تحقق الصورة البلاغية فى السينما- تمامًا كما اللقطة الوصفية الخالصة الخارجة عن زمن القص - استمرارية التعاقب التى من خلالها يدعم المونتاج المتوازى أو المتعاقب الوحدة الجزئية (اللقطة و المقطع) و الكيان العام (الفيلم) ويربط بينهما فى وحدة متجانسة.

هـ - التشكيل الهندسى للحارة

يرتبط الوصفى والسردى فى السينما ليس فقط بحجم اللقطة أو الوظيفة البلاغية للوصف والسرد بل أيضًا بالتشكيل الهندسى للمكان. لقد عمدت السينما على مدار تاريخها إلى تفضيل عدد من الصور الهندسية دون غيرها سواء لأسباب تقنية (تسهيل حركة الكاميرا داخل الديكور الضيق) أو لأسباب اقتصادية (خفض تكلفة الإنتاج). اعتمدت السينما المصرية فى تقديمها لصورة الحارة على الشكلين الدائرى والمستطيل، مع وجود بعض الاستثناءات التى عبرت عنها أشكال خرجت عن إطار المنطق الواضح للأفلام الكلاسيكية كشكل المتاهة الذى أشرنا إليه سابقًا حيث تتقاطع الخطوط والانحناءات ويصعب تحديد ملمح هندسى متكامل لتلك المتاهة. والغريب أن المخرجين سواء الكلاسيكيين أو الجدد لم يعيروا هذا الشكل اهتمامًا واضحًا - إلا فى بعض الحالات الاستثنائية - رغم كونه الشكل السائد فى التشكيل الهندسى للحارة العربية الإسلامية، وأحيانًا ما يوجد شكل المتاهة ضمنيًا فى أفلام الحارة من خلال الإيحاء بمكان خارج مجال الصورة hors champ. فى فيلم السقا مات (صلاح أبو سيف، ١٩٧٧) يتم الإيحاء بشكل المتاهة فى الحارة من خلال ديكور تتراص فيه الشوارع

الضيقة فى شكل متعرج عادة ما يصطدم المتجول فيها بحائط أو ركن بيت، وفى فيلم الجوع (على بدرخان، ١٩٨٦) والكيت كات (داود عبد السيد، ١٩٩١)، يتبدى شكل المتاهة فى الشوارع الضيقة من خلال تحولات فجائية أو انفراجات غير متوقعة، أما فى فيلم جنة الشياطين (أسامة فوزى، ١٩٩٩)، فنجد نموذجًا لمتاهة مغلقة بلا مخرج حيث تبدو الحارة المظلمة والمنعزلة مرتعًا خصبًا لأفعال الشخصيات ذات الصبغة الشيطانية. وكما يؤكد المخرج يون ساتو، فإن ما يهم ليس هو جعل شكل المتاهة أكثر وضوحًا، بل "التأكيد على عبثية فهم المنطق الذى يحكم تشكيلها"(٦٤). إن عدم الفهم يتوافق مع النظرة التائهة للشخصية، يتوافق مع ذلك الإنسان المهموم بوجع الفراق والموت فى فيلم السقا مات، أو المجرم المتعطش للمغامرة والسلطة والذى يقوم بمهاجمة أصدقائه بطريقة عفوية وغير مبررة فى فيلم جنة الشياطين. ومن الواضح أن تشابك الخطوط فى شكل المتاهة يحيد أهمية المركز ويسلط الضوء على البداية والنهاية، على نقطة انطلاق الحدث وعلى الحل أو المخرج، الذى قد يكون غائبًا من نطاق الكادر أصلاً.

وكما سبق أن ذكرنا يعتمد التشكيل الهندسى للحارة بصفة أساسية على الخط المنحنى والخط المستقيم أى على نصف الدائرة والمستطيل. ويحيل الشكل الأول إلى وجهة النظر المسرحية الشاملة والبانورامية، أما الثانى فيحيل إلى وجهة النظر السينمائية التى تفيد من عمق المجال وتغيير حجم اللقطة والقطع. وكمثال على الشكل النصف دائرى، تطالعنا حارة كمال سليم فى فيلم العزيمة وحارة صلاح أبو سيف فى فيلم لك يوم يا ظالم التى يدعم انحناءاتها فى الفيلم الأخير القوس الموجود فى مدخل الحارة. وفى السينما ذات الطابع الكلاسيكى، تتيح نصف الدائرة مرونة أكثر لحركة الكاميرا والشخصيات وتشير إلى الرغبة فى الإلمام بكل شىء من خلال اللقطات البانورامية التقليدية أو اللقطات العرضية المتحركة أو الترافلنج الجانبى. وتجدر الإشارة إلى أن فى نفس الفترة، أدخل كامل التلمسانى لأول مرة فى فيلم السوق

السوداء الشكل المستطيل للحارة الذى تشير فيه الخطوط المتوازية إلى التناقض الأيديولوجى بين الشخصيات، أى بين فئة التجار الفاسدين كالبقال والجزار من جهة والفئة المستنيرة التى يمثلها الحلاق والأفندى من جهة أخرى. ثم نجد الشكل المستطيل حيث تتواجه البيوت والدكاكين - والذى عادة ما يرمز إلى تقابل الشخصيات - فى أفلام درب المهابيل (١٩٥٥) لتوفيق صالح وزقاق المدق (١٩٦٣) لحسن الإمام وخان الخليلى (١٩٦٦) لعاطف سالم والسقا مات (١٩٧٧) لصلاح أبو سيف والجوع (١٩٨٦) لعلى بدرخان. من وجهة النظر الفيزيقية، تتبدى الساحة المستطيلة من خلال شارع صغير يبدو أقل ضيقًا من الشوارع الأخرى تتفرع منه حارة سد، أو منافذ صغيرة تؤدى إلى المدينة. ويتيح الشكل المستطيل الإحاطة بالعلاقة بين عناصر الديكور المختلفة وذلك بفضل عمق المجال وتقابل الأماكن وقرب/ بعد المبانى عن بعضها البعض.

أما فيما يخص علاقة الأماكن المحددة ببعضها البعض مثل موقع المقهى من الساحة العامة، فمن النادر أن يخرج السينمائيون عن الإطار الدائرى للمتحنيات أو المتوازى للخطوط المستقيمة بإدراج بعض عناصر الديكور المغايرة، وهناك بالطبع بعض الاستثناءات، أبرزها ديكور المقهى فى فيلم اليوم السادس (يوسف شاهين، ١٩٨٦) وموقع الضريح فى فيلم ليه يا بنفسج (رضوان الكاشف، ١٩٩٢) اللذين بنيا وسط الديكور مما أدى إلى كسر التماثلية والإخلال بالتوازن التقليدى لشكل الحارة. ويمكننا القول بأن المقهى والضريح أديا نفس وظيفة الجسر فى نص هايدجر الشهير "البناء، السكن، التفكير"، فهما لا يولدان المكان ولكن المكان هو الذى يولد عبرهما.

وبمفردات التشكيل السينوغرافى، فإن السطح والواجهة والديكور الخارجى سواء اتخذوا شكل نصف دائرة يجعل اتجاههم أقرب لسطح الشاشة أو شكل مستطيل تتجه خطوطه لعمق المجال فهم يمثلون الصور المفضلة للحارة فى السينما المصرية. تتيح

واجهة المنازل والدكاكين -المواجهة لعين الكاميرا وعين المشاهد- تكبير حجم وتوسيع مساحة مكان عادة ما يكون صغيراً، تدعمها فى ذلك اللقطات البانورامية واللقطات الترافلنج. وفى العمق، نجد الأشكال المستطيلة والأروقة والسلالم التى تفضى إلى خارج الحارة وكأنها ترسم حداً فاصلاً بين الأماكن وتوحى بشىء من الغرابة بمكان يمتد خارج المجال.

يتكون كل ديكور سينمائى بالمعنى الواسع والشائع للكلمة من واجهة خارجية ومن بناء داخلى، هذه الحركة الجدلية التعاقبية بين الداخل والخارج هى التى تسمح بتطور الحدث الدرامى. إن بناء مكان موحد من خلال المعطيات المرئية للصورة المتقطعة يتم عبر اللقطات الوصفية الأولى للمكان وعبر اتجاه الحركة فى الكادر والمونتاج المتناغم. نتيجة لهذا التشظى، تستعيد الحارة شكل المتاهة الخاص بها، متاهة تمثل الوسواس المتكرر والمخيف لواجهات تتكرر إلى ما لا نهاية. وإذا كانت نصف الدائرة تحيل مجازاً إلى التجانس والتماسك والاستقرار فإن الشكل المستطيل يحيل إلى المواجهة والتوازى. أما بالنسبة لفكرة النهاية والغلق الذى يوحى بهما الشكل الدائرى، فإن تخطيط المدينة القديمة قد أثر بلا شك فى الصورة السينمائية حيث نجد أن كثيراً من الأفلام التى نتناولها بالتحليل قد عمدت إلى رسم حدود مكان مكثف، دائرى إلى حد كبير يصور شمولية معالم المدينة القديمة، على حين نجد أن الصور التى تركها الرحالة الغربيون عن المكان فى العصور الوسطى (لوحات كتاب وصف مصر، رسومات دافيد رويرتس وصور توماس كوك) تؤكد بصفة خاصة على الشكل المستطيل للحارة. وهنا يطالعنا من جديد نفس التقابل الذى سبق وأن أشرنا إليه بين الواقع وتمثيلاته المختلفة، بين شكل الدائرة الخاص بالصورة العامة المترابطة والمستطيل الخاص بالتفاصيل وعمق الكادر والتقابل بين مفردات الديكور.

يبدأ عدد كبير من الأفلام بلقطة كلية للحارة يشغل المدخل على شكل قوس ثلثها الأعلى، ثم تقودنا حركة الكاميرا إلى الأمام إلى الساحة الرئيسية مروراً بقوس المدخل كما في أفلام لك يوم يا ظالم والسقا مات لصلاح أبو سيف أو الحرافيش (١٩٨٦) لحسام الدين مصطفى. إن دخول الحارة والخروج منها يمثل حركة متكررة تفرض نفسها في معظم أفلام الحارة – وهو ما يفسر أهمية إظهار قوس المدخل منذ بداية الفيلم للتدليل على حارة القاهرة القديمة – إنها حركة يومية يقوم بها الموظفون الذين يعملون في المدينة، والباعة الجائلون والنساء اللاتي يذهبن للتسوق، وهي تتيح الوصول للحارة أو منع دخول من يكسر قواعدها. ولا يكون هناك عادة سوى منفذ واحد للحارة. وتظهر الحارة في مشاهد افتتاحية تؤكد على طبيعتها بوصفها مكانًا يوحد ويؤلف وبوصفها رمزًا للتماسك أو للتهميش.

إن الخروج من الحارة يمثل على المستوى الرمزي نزعًا للغلالة المستترة التي تحمي المكان، إنه أيضًا ضياع في دوامة مدينة غريبة و قاسية، وهو خرق لقانون الجاذبية وفقدان أبدي للتوازن. في فيلم زقاق المدق تتخذ الحارة شكلاً مستطيلاً يتمثل ضلعه الرابع في تلك الشاشة الشفافة التي تتلصص من خلالها الكاميرا على الشخصيات، فها هي بطلة الفيلم وقد أغوتها المدينة، تترك الحارة بحثًا عن الثروة والحب فيكون مصيرها الضياع وتصبح مغنية عاهرة تدمن الخمر وتعاشر الغرباء. تعود إلى الحارة على إثر مشاجرة عنيفة في الكباريه لتلقى حتفها برصاصة في الصدر، وهو نفس المصير الذي ينتهي إليه عدد من الشخصيات في أفلام مختلفة كفيلم الجسد (حسن الإمام، ١٩٥٥)، وحبيبي الأسمر (حسن الصيفي، ١٩٥٨)، وبداية ونهاية (صلاح أبو سيف، ١٩٦٠)... مصير يجلب العار لبنت البلد التي تجسد القيم الأخلاقية للمكان (الشرف والعفة إلى جانب الجمال والدلال) والتي تفقد تلك القيم النبيلة بمجرد خروجها من الحارة واتصالها بالمدينة. تلعب الميلودراما دورًا حاسمًا في

صياغة هذه النهاية فالمرأة والرجل يخرجان من الحارة، غير أن خروج المرأة مدان لأنه يرتبط بخرق الأعراف الأخلاقية والاجتماعية التى تربطها بالأسرة والحى، لذا يستوجب العقاب، أما الرجل فخروجه مرتبط باكتشاف المدينة وتكون طموحاته فى أغلب الأحيان مقبولة ومبررة مما ينأى به عن دائرة العقاب.

يبقى أن نقول إن التشكيل الهندسى للحارة بخطوطه وواجهاته يحيل إلى تشكيل مسرحى يظل مصدر إلهام لكثير من السينمائيين سواء من الذين ينتمون إلى الواقعية الكلاسيكية أو من الذين تمردوا عليها؛ فمسرحة الحارة ترتبط بنشاط اجتماعى استعارى على مستويين؛ المكان الفيزيقى الذى يحتضن الممارسات الثقافية والاجتماعية للجماعة الشعبية ولجماعة السينمائيين هو أيضًا مكان اجتماعى يدرك ويعاش من خلال وسيط طقسى، والطقس اليومى سواء كان دينيًا أو دنيويًا هو ممارسة مسرحية أو ممسرحة بكل معنى الكلمة، ممارسة تتبدى من خلال وسيط المكان والسينما، هدفها هو قهر الزمن وتحقيق التواصل وخلق نوع من الانتظام الاجتماعى. ويمثل الطقس الشعبى من هذا المنظور مكونًا أصيلاً للأسطورة الجماعية لأبناء البلد كما نتناولها فى الفصل التالى.

الفصل الثانى

الأسطورة الشعبية وميثولوجيا الجماعة

تستقى أسطورة الحارة فى السينما قوتها من التمثيل المادى/المرئى لمكان يقدم بوصفه حقيقيًا أو قابلاً للوجود فى الحقيقة، مكان حاضر هنا والآنٍ بقدر ما هو قديم وأسطورى. وكما هو معروف تسهم الأسطورة - فى أغلب الأحيان - فى إدامة حاضر أبدى، أو ما يمكن أن نطلق عليه ماضيًا "متحوضرًا". ولقد وجدت الحارة بوصفها أسطورة وبوصفها "استعارة مكانية للوحدة الجسدية بين الأفراد"[٦٥] - وفقًا لتعبير ميشيل مافيزولى Maffesoli- متكئًا صلبًا لها فى الخطاب السينمائى. ولأن الحقيقة السينمائية ذاتها تقوم على وهم، فسرعان ما تجسد اللقاء بين الأسطورتين (أسطورة الحارة وأسطورة السينما) حول نقطة فردوسية موجِدة خارج إطار التاريخ. وتركزت مهمة السينما فى تكريس أسطورة الحارة وذلك بفضل قوتها الإيحائية وبفضل دورها كمحفز للوعى الجماعى، كما ساهمت فى خلق جماعة خيالية وأسطورة شعبية واسعة النطاق، أسطورة لا يسكنها بالضرورة آلهة بل أبطال وبشر محبطون ووحوش من العصر الحديث، وسوف يتيح لنا تصنيف الشخصيات الذى نقدمه فى الفصل الثالث إظهار عملية خلق واستمرارية هذه الأسطورة من خلال استخدام النمط والتكرار.

تمثل "الحارة" فى الخطاب الاجتماعى الشائع تلك الكلمة السحرية التى تتيح بسهولة تحديد هوية فئة اجتماعية معينة وتمييزها عن الفئات الأخرى. فرضت ثقافة الحارة نفسها بفضل الارتباط بعنصر المكان التاريخى المشترك، وهو العنصر القادر

على احتواء اختلاف السكان وتباين ومصالحهم المتعارضة وتحويلها إلى وحدة متجانسة مترابطة. إن الوعى بتلك الاستمرارية الزمنية والمكانية – الذى نجده عند سكان الأحياء الشعبية القديمة وعند علماء الاجتماع العمرانى على حد السواء – يرجع إلى وجود آثار تاريخية قديمة تشهد على قدم الحى واستمرارية شخصيته العمرانية، كما تحولت هذه الآثار إلى رمز وإلى عمل فنى متفرد يحيل إلى تاريخ عربى إسلامى مجيد، ينتمى للماضى ويتم استدعاؤه دوريًا فى الحاضر باعتباره مستمرًا وأبديًا. وأمام استحالة إعادة تنظيم هذا المكان المتوارث، الذى أحاطه الزمن بهالة من القداسة، يغدو القرب من الأماكن "المقدسة" ضرورة والترابط شرط بقاء، وفى مقابل التباين الذى يمثله سكان مهجنين بفعل الغزوات عبر العصور، نجد التجانس الظاهرى لتاريخ يتم إدراكه أو تخيله عبر استمرارية الملامح المعمارية للقاهرة الإسلامية القديمة.

تمثل الحارة مكانًا اجتماعيًا فقيرًا ذا طابع شعبى، حيث اقتصر سكان الحارة فى أعقاب حركة تحديث القاهرة فى القرن التاسع عشر على الطبقات الفقيرة، وذلك بسبب بعض الظروف العمرانية والاجتماعية الخاصة من ظروف سكن غير صحية ومبان متهالكة أو على و شك الانهيار وطرق ضيقة غير معبدة تتكاثر فيها أشكال التجارة التقليدية الصغيرة إلى جانب انخفاض مستوى المعيشة فى الأحياء الشعبية والفقيرة. ونتيجة لذلك، اقترنت الحارة منذ ذلك الوقت فى اللغة الدارجة للبرجوازية القاهرية بنوع من الاحتقار الاجتماعى والتصنيف الفئوى: احتقار لكل ما هو ساكن فى الزمن، معاد للتقدم، عتيق ومتدن، وتصنيف فئوى لكتلة واحدة من الأميين ينظر إليها بوصفها كلاً لا يتجزأ يقع فى أدنى درجات السلم الاجتماعى.[٦٦] وكان من نتائج هذا الوضع أن نشأ نوع من الهوية المزدوجة القائمة على فكرة التمايز ومقاومة الآخر لدى فئتين اجتماعيتين متميزيتين: الفئة الشعبية التى تنتمى لأصول ريفية وفئة أهل المدينة؛ وارتبط سكان الحارة فى خطاب السياسيين والمفكرين بمفهوم الحفاظ على التراث ومراعاة القيم الأخلاقية التقليدية، أما التقدم والانبهار بالقيم الاجتماعية

والاقتصادية المستوردة من النموذج الأوروبى الليبرالى، فقد كان من نصيب سكان المدينة.

فى الحالتين لا يتعلق الأمر بثنائيات ثابتة واضحة المعالم كثنائية الجماعة فى مقابل المجتمع أو الريف فى مقابل المدينة، بقدر ما يتعلق بفصل عضوى بين أسلوبى حياة مختلفين: أسلوب حياة يعتمد على الجماعة community دون التماهى فيها، ويسود فى الأحياء الشعبية المبنية وفقًا للنموذج العمرانى القديم أى نموذج العصور الوسطى، وأسلوب حياة آخر مجتمعى society نجده فى الأحياء السكنية وأحياء المال والاقتصاد حيث يمثل الفصل بين الأفراد، رغم التواصل المكانى بينهم، ملمحًا رئيسيًا من ملامح العمران المدنى الحديث فى صورة عمارات هائلة تضم شققًا منفصلة لا يربط بين سكانها سوى رابط الجيرة وفى أضيق حد. غير أنه من النادر أن يحول هذا التمييز بين الأحياء الشعبية والأحياء السكنية الحديثة دون التداخل الحتمى بين الجماعات و بين الأمكنة: حيث نجد عمارات مكونة من عدة طوابق فى الأحياء القديمة، كما نجد على أسطح العمارات الكبرى فى وسط المدينة جماعات فقيرة من الأسر النووية، ونشهد أيضًا تغلغل الحارات الصغيرة بما تضمه من عشش وعمال موسميين فى الأحياء السكنية فى القاهرة الخديوية.

يتخطى تعقد الظاهرة المجتمعية فى المدن العربية الإسلامية الكبرى كالقاهرة حدود تعريف "المجتمع" كما صاغه عالم الاجتماع الألمانى فرديناند تونيس؛ فالمجتمع وفقًا لهذا التعريف يتمثل فى:

> "مجموعة من البشر تعيش وتبقى، كما فى الجماعة، جنبًا إلى جنب فى سلام دون أن تكون هناك رابطة عضوية بينها، أى أنها منفصلة عضويًا، تظل هذه المجموعة فى إطار الجماعة متصلة رغم أى انفصال، ولكنها فى إطار المجتمع تظل منفصلة رغم وجود اتصال، هنا يعيش كل فرد لنفسه فى علاقة توتر فى مواجهة الآخر"(٦٧).

ورغم أن هذه المقابلة لا تبدو لنا فاعلة تماماً، فإنها تثير مسألة على جانب كبير من الأهمية لفهم بنية المجتمع المصرى ككل والقاهرى بصفة خاصة، ألا وهى علاقة الانفصال والاتصال بين البشر فى إطار الجماعة. وبربط هذه المسألة بقضية مجتمع الاستعراض كما درسها المفكر الفرنسى جى ديبور Debord، يمكننا فهم البنية المهجنة للجماعة الشعبية وظاهرة تضمين أيديولوجيا الاستعراض فى حياة تلك الجماعة. وتجدر الإشارة إلى أن ملمح الاستعراض لا يقتصر على المجتمعات الرأسمالية بل يمتد ليشمل كافة أشكال وممارسات المجتمع الإنسانى التى يصعب تصنيفها قسراً باستخدام الأيديولوجيا السياسية كما هو الحال بالنسبة للمجتمع المصرى.

يفسر جى ديبور الانفصال وتلاشى "استقلالية وصفة المكان" بقدرة التجانس الخاصة فى المجتمع الرأسمالى الاستعراضى، "ذلك المجتمع الذى يلغى المسافة الجغرافية ويحتوى داخليا المسافة بوصفها انفصالاً استعراضياً"[٦٨]. فالاستعراض فيما نرى يصبغ الكينونات الاجتماعية المختلفة كما أنه - سواء بالنسبة لمدينة العصور الوسطى أو للمدينة الحديثة - يحتويها فى وحدة مصطنعة تفرض التجانس دون أن تكون هى نفسها متجانسة: "إن الاندماج داخل إطار هذا النسق عليه أن يستوعب الأفراد الفرادى بوصفهم أفراداً فرادى مجتمعين"[٦٩]، لأن "الاستعراض يجمع المنفصل، ولكنه يجمعه بوصفه منفصلاً"[٧٠]. يبدو مفهوم الاستعراض وثيق الصلة بمفهومى الطقس والمسرحة اللذين تركزت حولهما دراسات علم اجتماع اليومى، فالبنية المسرحية - كما يؤكد مافيسولى - هى التى توجه وتفسر طقس الحياة اليومية إذ:

> "تمثل المسرحة - التى لا يمكن حصرها فقط فى أشكالها الخاصة الموجودة فى السياسة والممارسات الغذائية - التعبير الأكثر اكتمالاً عن كل ما نقوم به فى حياتنا اليومية؛ فهى تبرز فيما وراء التقييم الأخلاقى الملموس والأكثر قرباً، كما أنها تبين اللا معنى العميق لكل ما يتزين ببريق الجدية، وهكذا نجد أن

الطقس أو الطقوس بتعبيرهما عن الوهم والإحباط، يعمقان من هذه الازدواجية الأساسية لوجودنا اليومى"[٧١].

تقوم الأشكال الملموسة للطقس الاجتماعى إذًا على فكرة المسرحة، وهى وثيقة الصلة بالفرجة وبالانتماء للمكان أو بخلق هذا الانتماء؛ فسكان الحارة يدركون العلاقة بين المكان والمجتمع بوصفها شرطًا أساسيًا لوجود واستمرار الجماعة وباعتبار المكان مسرحًا لهذا الوجود فى الحياة اليومية كما فى إطارالإنتاج الفنى. يقوم الطقس على الصياغة الإخراجية للظاهر وللأساطير الحديثة عبر الوسائل التكنولوجية الشديدة التعقيد إلى جانب الفنون الفولكلورية والممارسات الشعبية. وهذا السياق يتجلى الاستعراض وينمو من خلال الطقس الاجتماعى اليومى كما يتجلى وينمو من خلال سلطة الدولة والصراعات داخل الجماعة ووسائط الاتصال والدعاية على اختلاف أنواعها، أما الطقس فيُجَمّع رغم اختلاف المكان والزمان، ويتم إدراكه بوصفه مزيجًا من البعد والقرب. تتجسد هذه الظاهرة عبر بعض الوسطاء كشخصية الإمام أو شيخ الجامع الذى يتدخل فى النسيج الجماعى للحارة ولكنه فى الوقت ذاته يحتفظ – رغم القرب المكانى الذى يجمعه وسكان الحارة – بمسافة روحية يؤكدها كل ما له علاقة بالطقس مثل: الزى والحركة ودور الحكم أو الوسيط الذى يضطلع به الإمام أو الشيخ فى الصراعات الجماعية.

لنتوقف على سبيل المثال عند طقس الذكر الدينى: يصطف المنشدون على شكل دائرى أو على هيئة صفوف طولية وهم يرددون أسماء الله الحسنى، يجمع بينهم ويوحدهم شكل من أشكال النشوة، حتى يبدأ أحدهم فى السقوط منفصلاً بذلك عن بقية المجموعة فى مراحل الغشية الأخيرة، أما الشيخ الذى يقود الذكر فيختبر الشعور بالبعد فى القرب (فى علاقته بالمنشدين) والشعور بالقرب فى البعد (فى علاقته مع الذات الإلهية). ويرى هايدجر أن "القرب لا يعنى انحسار المسافة"[٧٢]، فإن "القرب يدنى ما هو بعيد بوصفه بعيداً، القرب يحافظ على البعد (...) القرب يكمن فى التقريب

بوصفه تجميعًا للأشياء"(٧٣). إذًا مهما تلاشت المسافات، فالقرب يظل غير متحقق لأنه يفتح مساحة غياب من داخل " اللا- مسافة": غياب المنشد بسقوطه فى النشوة كما فى طقس الذكر، أو تغييبه باعتباره مجرد رفيق مجهول فى طقس جماعى يقوم على التجاور والتعميم.

وعلى ذلك نجد أن الطقس فى بعده الاستعراضى الذى تصوغه هيئات الدولة المؤثرة - ومن بينها الراديو والتليفزيون - يقرب البشر رغم المسافات التى تفصل بينهم كما أنه يفصل بين البشر رغم التقائهم. فى سياق حديثنا هذا، يبدو أن دور هيئات الدولة دور فارق بفضل المسلسلات الشعبية التى تحاول تطويع صورة الحارة الحديثة وفقًا لتوقعات المشاهدين على اختلاف بيئتهم وثقافتهم. غير أنه قبل مرحلة التليفزيون بزمن طويل، كانت السينما أداة لخلق الأساطير الجماعية ومحفزًا لنموها؛ فاللقاء بين تيمة الحارة والوسيط السينمائى أسس لصورة تكاد تكون نمطية لأسطورة كانت بالفعل موجودة فى الخطاب الاجتماعى والتاريخى على الأقل منذ القرن التاسع عشر، أسطورة قائمة وممتدة بأبطالها الشعبيين وموضوعاتها المتكررة إلى جانب طقوسها وأنماطها وحكاياتها المأثورة. وفى محاولة منا لإبراز الأساطير المحركة للمخيلة السينمائية المصرية وإظهار تحولاتها المهمة، نسعى هنا لدراسة مدى إسهام الأسطورة الفيلمية فى خلق وإرساء صورة خيالية للجماعة تقوم على ملامح هوية محددة سلفًا.

لقد تعرضت أسطورة الحارة بوصفها صورة مصغرة للوطن لمظاهر تشويه وتحول عدة، تجعل من محاولة تحديد نشأتها الزمنية أمرًا صعبًا، إلا أنه من المهم دراسة طريقة تحول هذه الأسطورة - التى قد يرجعها البعض إلى نصوص تاريخية حديثة مثل حوليات الجبرتى- إلى كينونة متعددة الأوجه يقوم عليها عدد من الرموز المتفاعلة، تتبدى بوضوح فى الحرف اليدوية الشعبية كما فى الروايات والأفلام والأغنيات والفنون

التشكيلية والتليفزيون والصحافة. كما تبدو الحدود بين هذه الوسائط مرنة إذ يمثل النظام الأسطورى حلقة دوارة تشمل الأشكال الأكثر تنوعًا دون أن تقتصر على إحداها.

تميل كل أسطورة إلى التجدد أى إلى تغيير محتواها ومن ثم تبديل وظائفها الاجتماعية والشعورية المتعددة. غير أنه حين يتم تحديدها فى صورة، فإنها تكتسب معنًا مختلفًا، وتثبت فى شكل قابل إلى حد ما لإعادة الإنتاج وتزداد ثراءً. فى هذا السياق يقول رولان بارت Barthes: "إن الأسطورة لا تخفى شيئًا؛ فوظيفتها هى التعديل لا المحو"[٧٤]. تتبدى الأسطورة فى الصور البلاغية، فى التعبير الجسدى والفكرى للإنسان، فى أفعاله وحركاته (الطقسية) وفى كلامه العادى. وهى تخضع للتاريخ، فهى ليست ظاهرة خالصة مطلقة، غير أنه وكما يؤكد ميرسيا إلياد Eliade " كلما نما الوعى كلما استطاع تخطى تاريخيته"[٧٥]، وعلى نهج إلياد وهنرى كوربان Corbin، يقر جيلبار دوران Durand "إن الأسطورة هى المرجع الأول الذى يفسر التاريخ من خلاله و الذى يغدو أيضًا من خلاله عمل المؤرخ ممكنًا لا العكس (...) دونما بنية أسطورية، لا وجود ممكن للفكر التاريخى"[٧٦].

إن الأسطورة بوصفها "كلمة حق" أو شهادة حية، تسرد الوقائع وتكشف الحقيقة، وهى تفعل ذلك ليس فقط باعتبارها نظامًا فكريًا منطقيًا أو نظام تمثيلات مماثل للواقع، بل باعتبارها تجليًا محسوسًا. فى كتاب "مقالات فى الأسطورة"، يقول والتر أوتو Otto– كما سبق وأن أقر بذلك الرومانسيون الألمان – إن الأسطورة هى تجل الكائن البشرى، أى أن " الأسطورة تسيطر على الإنسان بأكمله وتجسد موقفه تجاه الوجود"[٧٧]. والأسطورة تستدعى – كما يرى والتر أوتو – الشعائر وتظهر من خلالها، كما أنها تتجلى فى الفعل والكلمة ومن هنا تستقى ديناميكيتها." "الشعائر" تعنى لى فى معناها الواسع (والأكثر عمقًا) السلوك الجسدى والروحى الخاص الذى يجب أن يرد به الإنسان بطرقة آنية على الأسطورة، أو على الأحرى: السلوك الإنسانى الخاص

الذى تتجلى فيه الأسطورة عبر الإنسان-[٧٨]. ويمكن لهذا السلوك الجسدى أو الروحى للإنسان أن يتبدى من خلال تمثيلات جمالية (الرسم والعمارة والشعر) أو تمثيلات اجتماعية تظهرها الكلمة والفعل اليومى والطقس الدينى أو العلمانى... إلخ.

وسوف نتناول بالتفصيل تلك القضايا فى تحليل العلاقة بين الأسطورة والطقس من جهة، ومحاولة فهم استخدام أسطورة الحارة فى السينما ووظيفتها من جهة أخرى، وذلك استنادًا إلى مبدأ عدم الفصل بين المنطق **logos** والأسطورة **mūthos** الذى جاء به الفكر اليونانى، تستدعى هذه الأسئلة أسئلة أخرى: هل يتوافق أسلوب الواقعية الذى يميز الإنتاج السينمائى المصرى فى مجمله مع الحقيقة الأسطورية؟ وما هى طقوس اليوم التى تغذى أسطورة الحارة وكيف يتم التعامل معها من خلال الوسيط السينمائى؟ بمعنى آخر كيف توظف الأسطورة على الشاشة وما هى انعكاساتها المتوقعة فى إنتاج المعنى الخيالى أو التصويرى؟

الحارة تمثل صورة أسطورية تتبدى عبر الخطاب الاجتماعى، التاريخى، السينمائى والإعلامى بدرجات متفاوتة. وقد تفسر استعارة الألف هضبة أو الألف سطح **Mille plateaux** لجيل دولوز وفليكس غتارى نقاط التلاقى والانفصال بين أوجه الحارة المتعددة التى تمتد وتتكاثر وتتشظى وتلتقى وتتعارض على هيئة أسطح ممكنة تمثيلات متجاورة لا تقتصر على صورة واحدة، بل تفيد من التمثيلات الأخرى سواء بغرض التمايز أو التواصل؛ فالمخرج الذى يجمع مادة علمية حول واقع المكان الفيزيائى للحارة ليس عالم اجتماع أو مؤرخ، غير أن فيلمه لا ينفصل عن الخطاب الاجتماعى أو التاريخى، وهدفنا هنا هو أن نفهم كيف تتواصل التمثيلات المختلفة فيما بينها كى تؤكد استمرارية ملامح صورة الحارة رغم أشكال الخطاب المتنوعة التى تنتجها. وسوف نحاول تحديد نقاط الالتقاء المكنة بين هذه الأشكال ودورها فى إنتاج معنى متعدد دائم التحول يناقض المعنى الثابت الذى أرادت بعض هذه الخطابات ترسيخه وفرضه، معنى كون الحارة هى مصغر للوطن وللأمة.

أولاً: الأسطورة والطقس

فى كتابه المعنون "مقدمة فى فلسفة الأسطورة"، قدم لوك بريسون Brisson دراسة تاريخية عن أصول الأسطورة الإغريقية التى تم تناقلها فى البداية شفهيًا ثم كتابة وذلك قبل صياغتها فى نسخة نهائية مرجعية، وهى تلك النسخة المدونة التى سمحت بنمو الحس النقدى وبظهور مجالات معرفية جديدة مثل الفلسفة وعلم التاريخ؛ فالشاعر حين حفظ الأسطورة فى صيغة مكتوبة ومرجعية، قدم صورة غير متوافقة زمنيًا مع اللحظة الحاضرة، لذا لجأ إلى وسيلتين بلاغيتين بهدف تخفيف الظاهر الخادع للأسطورة: الأليجورى allegory التى تنقذ القيمة التفسيرية للأسطورة باستخلاص معنًا عميقًا منها، والتراجيديا التى تفسر الأسطورة وفقًا لقيم المدينة الإغريقية polis. بعد عدة قرون من هذا التصور القديم، جاءت السينما لتعبر عن عدم التوافق الزمنى للأسطورة المدونة رغم محاولتها التخفيف من حدته، وذلك من خلال انتمائها بوصفها تمثيلاً للماضى مقارنة بلحظة العرض، ماضٍ يحيله العرض وحده إلى حاضر، ومن خلال كونها خطابًا مرنًا مثلها مثل الأسطورة، خطابًا يستوعب الصيغ المختلفة لخطاب الجماعة ويعيد إنتاجها ليس فقط وقت صناعة الفيلم ولكن أيضًا وبالأساس أثناء التلقى والمشاهدة.

تلتقى السينما والأسطورة بوصفها نظامًا شفاهيًا يستدعى الذاكرة وينفتح على التعددية من خلال عملية المونتاج؛ فالمونتاج هو العنصر السينمائى الخاص الذى يسمح بالخروج عن إطار التفسير الواحد والمطلق والذى يفسر بطرق مختلفة ومبدعة مع كل عرض، كما أنه يتطلب جهدًا خاصًا فى التذكر من قبل المشاهد. المقصود هنا هو المونتاج ببعديه التقنى والسردى، باعتباره حرفة ووسيلة لبناء وتنظيم المعنى، فالمونتاج بوصفه أداة كولاج وتركيب للصور يعتبر مجرد إجراء تقنى لكنه يستخدم كوسيلة بناء وتحريك وامتلاك للمعنى من قبل عدد لامتناه من المشاهدين بعد عرض الفيلم. وخلافًا للنظرة السائدة التى تعتبر الفيلم منتجًا نهائيًا وثابتًا، نستطيع هنا أن نعتبره بناءً

متغيراً مثله مثل الأسطورة، يتجدد مع كل عرض جديد؛ فترتيب عرض المشاهد فى صورتها النهائية كفيلم حتى ولو كان محدداً سلفًا، لا يعوق إعادة تنظيم الخطاب السينمائى وفقًا لإدراك المشاهد وذاكرته الانتقائية.

إن عملية تلقى الفيلم هى عملية مونتاج شبيهة بتلقى الأسطورة الشفهية بما أننا بإزاء إعادة بناء مستمرة، تعتمد استمراريتها على ذاتية الثنائى: السارد/المشاهد. يتخذ هذا المونتاج الإبداعى أشكالاً متعددة، قد يتبدى فى شكل شفهى حين يحاول المشاهد "سرد" فيلم لشخص لم يشاهده، أو فى شكل تدوينى حين يحلل ناقد سينمائى فيلمًا ما، واضعًا فى الاعتبار أنماط المشاهدين المتعددة، تحاول كل فئة من فئات المشاهدين مقاسمة المخرج سلطة الخلق وذلك بتقديم سلسلة من الصور العقلية انطلاقًا من الصور المركبة التى قدمها المخرج فى تسلسل الفيلم، هكذا تساهم عمليات الإضافة والحذف والنسيان والتبديل المتكرر من قبل المتلقى فى إضفاء بعد أسطورى على السينما التى هى فن جماعى، موجه للجماعة.

من جهة أخرى، فإذا كانت الشفهية - فضلاً عن التدوين - سببًا فى التعديلات الدائمة التى يتم إدخالها على الأسطورة، فإن السينما - و بالرغم من كونها نظام تسجيل مرجعى - تمامًا مثل الكتابة - تتيح العودة إلى الطور الشفهى فى تطور الأسطورة وذلك لدمجها ما بين الشفهى والمرئى المسجل من ناحية، وبين العرض الزائل والوحيد الذى يتطلب إعمال الذاكرة والذى يتبدل بتغير العروض من ناحية أخرى. فبفضل عمل الذاكرة، ينتقل الفيلم من أبدية الوسيط المسجل إلى زوال الأسطورة القديمة السابقة على الكتابة. إن الذاكرة بوصفها أداة رئيسية فى فك رموز الأسطورة ونقلها هى الأساس الذى ينطلق منه المشاهد لفك رموز كل عرض سينمائى جديد فى ضوء المعرفة السابقة. فالسينما والأسطورة بوصفهما خطابًا لا يمكن التحقق من صدقه، يرجعان خطابهما إلى ماضٍ غائم ومبهم وهذا ما يفسر ظاهرة التكرار والتدوير وإعادة التقديم واللجوء إلى التنميط، إلى جانب تقنيات التكرار الأخرى التى تتحقق على

مستوى الإنتاج ومستوى التلقى على حد سواء. تلتقى السينما والأسطورة أيضًا على المستوى الوظيفى؛ فالأسطورة - وفقًا لأرسطو - سردية وهذا ما يميزها عن الخطاب الجدلى، وتتلخص بعض وظائفها فى إفساح المجال أمام اللا منطقى والحدسى والعاطفى وذلك فى مقابل منطقية وعقلانية الخطاب العلمى والخطاب الفلسفى.

فى المقابل وكما أوضح لوك بريسون، فإن أفلاطون لا يعترف بالأسطورة إلا حين تقدم معرفة أساسية للجماعة أو حين توظف كأداة للإقناع. بنفس المنطق الأفلاطونى، كثيراً ما يتم توظيف الخطاب الفيلمى المحتوى على معلومة فى غرض دعائى. فإمداد المشاهد بالمعرفة وتوجيهه وظائف تكاد تكون عامة بالنسبة للصورة المتحركة، وظائف سبق التنظير لها واستخدامها فى خطابين شديدى التقابل كخطاب سيرجى أيزنشتين Eisenstein وماك لوهان Mac Luhan اللذين يعتبران السينما أداة دعاية.

ويعرّف رولان بارت فى كتابه "ميثولوجيا" الأسطورة بكونها كلمة وخطاباً وشكلاً، مشيراً إلى الأصل الإغريقى لكلمة "ميتوس"، وكما أن التواصل هو وظيفة أصيلة للخطاب، كذلك الأسطورة، فهى تضطلع بوظيفة تحقيق التواصل التى هى أساسية لإدراك الترابط الجماعى، وهو ما يطلق عليه بارت اسم التوظيف الاجتماعى للأسطورة. وبالتالى يصبح الطقس تجسيداً مقنناً فى الزمان والمكان للممارسة الأسطورية سواء كانت دينية أو لغوية أو سياسية أو غير ذلك. هنا تفرض مقولة دوركهايم نفسها: "الطقس ليس سوى أسطورة فى شكلها المفعل"[٧٩]، ووظيفته هى طمأنة الإنسان فى نضاله أمام لغز العالم من خلال حركة الجسم أو الفعل، وعلى المستوى الجمعى والاجتماعى يقوم الطقس بنقل الأفكار اللازمة لبقاء الجماعة مثل فكرة التضامن وفكرة تنظيم الحياة الجماعية.

الطقس هو إذاً مجموع الاحتفالات الدينية والعادات التقليدية الخاضعة لنظام محدد والتى تسمح كما يؤكد جون ميزونوف Maisonneuve "للأشخاص والجماعات بإقامة علاقة ما مع قوى خفية أو كائن إلهى أو مع خلفائهم من عناصر ما فوق الطبيعة

أو عناصر دنيوية (المُثُل)". ويتطلب هذا النظام بالضرورة "توظيف الجسد وإقامة علاقة مع المقدس"(٨٠). إن وجود نظام طقسى اجتماعى يمثل ظاهرة عالمية تتسم بالتكرار وتتخذ بعداً مقدساً، باعتبار أن "المقدس" هنا بالمعنى الواسع للكلمة يشمل مجموعة من القوى الكامنة والقيم المستقرة فى المجتمع، من هذا المنطلق، تمثل الأيديولوجيا السياسة على سبيل المثال مقدساً علمانياً أو دين دولة.

حين ينتقل الطقس إلى الشاشة، يسمح بالتفكر فى علاقة الوساطة التى تذهب أبعد من الحدث المروى أو المصور: فحين تعطى الصورة الفيلمية شكلاً لما ليس له شكل، فإنها تتيح للحدث أن يكون أكثر منطقية بطريقة تتجاوز الزمان والمكان، كما أنها تقوم بإزالة الحاجز بين الواقع والتخييل، انطلاقاً لا من مبدأ التماثل، بل من مبدأ الترميز، فإذا كان الرمز هو عنصر يحيل إلى عنصر آخر عبر علاقة تشابه تماثلية أو عشوائية فإنه أيضاً يعمل على إرساء صورة استعارية وتضمينها فى نسق الأسطورة. نستطيع على سبيل المثال أن نعتبر كلمة "ابن البلد" بمثابة استعارة تحولت بفعل الزمن وكثرة الاستخدام إلى رمز متضمن فى النسق الأسطورى للحارة، الحارة هى أيضاً مجاز synecdoque للبلد مثلها مثل تعبير "ابن البلد" الذى ارتبط بها. مثال آخر على ذلك نجده فى طقس الصلاة المتكرر، فعندما يصور هذا الطقس فى السينما يتحول ليس فقط إلى تمثيل الفنى لإحدى الحركات الحيوية، بل إلى استعارة رمزية للإيمان الشعبى، كما يتحول القرآن كنص مطبوع إلى رمز دينى، إلى علامة تدل على الإيمان القائم على علاقة استعارية. القرآن يعنى حرفياً كلمة الله لكنه موجود بشكل مادى على هيئة كتاب أو نص خطى محفور على حجر أو صورة معلقة على الحائط ويتشابه فى ذلك مع صور القديسين فى البيوت القبطية أو مع الصليب أو نجمة داود. إن التماثل القائم على التشابه غالباً ما تضيع ملامحه ويبقى فقط الرمز فى المخيلة لينقل التشبيه من المستوى الزمنى المحدد إلى مستوى لا زمنى لا نهائى فيكتسب الرمز أبدية الصورة الاستعارية.

تنطبق آلية الترميز على اللغة كما تنطبق على الطقوس الشعبية وتتوقف إلى حد كبير على قوة الإبداع الجماعى، ولقد أشار إميل دوركهايم إلى أن عناصر العقل كما حددها أرسطو (الزمن والمكان والكيف والكم والمادة والشخصية) ليست إلهية وليست محسوسة، بل هى بالأساس اجتماعية: "هى فى الأساس تمثيلات جماعية تعبر عن حالة الجماعة، وترتبط بطريقة تكوين وتنظيم هذه الجماعة، بملامحها ومؤسساتها الدينية والمعنوية والاقتصادية... إلخ"(٨١). وحيث إن طبيعة الإنسان مزدوجة أى أنها فردية واجتماعية فى آنٍ واحد، فقد ترتب على ذلك "على المستوى العملى تعذر اختصار المثال الأخلاقى فى الغاية النفعية وعلى المستوى الفكرى تعذر اختصار العقل فى التجربة الفردية"(٨٢). أما الدين فهو مستقر داخل المجتمع ومن خلاله بوصفه مؤسسة رمزية وأداة تنظيمية، ويكتسى أيضًا داخل المجتمع ومن خلاله بطابع جماعى بوصفه وعى الوعى. والأساطير كما الأديان، تخلقها الجماعة وتعيد صياغتها بواسطة التعبير الفنى الذى يضخم وظيفتها كوسيط ويؤدى إلى استقرارها فى زمان ومكان محددين، وتغدو الأساطير " محل إيمان – كما يقول دوركهايم – فالإنسان يؤمن بها كما يؤمن بأحاسيسه وينظم سلوكه وفقًا لها. من المستحيل إذًا وبالرغم من كل الظواهر ألاّ تستند الأساطير إلى أساس موضوعى"(٨٣). هكذا يمكن لأسطورة الحارة الحديثة التى صيغت من خلال الوسيط السينمائى أن تندرج فى إطار التقاليد الاجتماعية وفى إطار الفلسفة أيضًا من خلال تناولها قضيتين أساسيتين: ثنائية المقدس والدنيوى من جانب والتفعيل الطقسى للأسطورة من جانب آخر.

ثانياً : الأسطورة بوصفها منطقًا ومعرفة جماعية

يرى المفكر الألمانى والتر أوتو Otto أن القدرة على التفاعل مع الأسطورة هى قدرة على الدهشة أمام الوجود، إذا كانت الفلسفة قد فقدت تلك القدرة، فلايزال بوسع الأسطورة استثارتها وإشاعة هذا السحر الذى هو أساس أى عمل فنى، لا يتعلق الأمر

إذن بتعبير خيالى أفقده المعنى المجازى جديته، بل إن الأسطورة - كما يعتقد أوتو - هى "يقين مقدس"، ومعيار "لرجاحة كل فكر و كل نشاط"[٨٤]؛ أو كما يؤكد: "الأسطورة موجودة قبل أى فكر منطقى أو وظيفى أو فانتازى"[٨٥]. بهذا المعنى، يمكننا أن نضيف أن الشعب بمعناه الواسع والمترهل أحيانًا لا ينشئ الأسطورة بل هى التى تهبه الوجود، فقوتها الموحدة هى التى تخلق الجماعة وليس العكس. هذه الفكرة تقترب من مفهوم الجماعات المتخيلة عند بنديكت أندرسون Andresson ولكنها تبتعد عن المنظور الميتافيزيقى للممارسة الأسطورية الذى يؤكد عليه أوتو، وسوف نتوقف عند هذه النقطة بمزيد من التفصيل لاحقًا عند تناول وظائف الأسطورة.

فى محاولة منه لإعادة الاعتبار للأسطورة، لا بوصفها نظامًا فكريًا أو رؤية للعالم بل بوصفها كلمة حقيقية أوحى بها، أو شهادة حية على ما كان، كتب أوتو:

> "إن النقاش الحالى حول الأسطورة يستند إلى فكرة مسبقة قوامها أن الأسطورة هى "أسلوب تفكير" يمكن تجاوزه واستبداله بأسلوب آخر أكثر صحة ("اللوجوس") و قد تم بالفعل تجاوز هذا النقاش واستبداله عبر عقود الفكر المختلفة (...). الأسطورة تصور إذًا على أنها أسلوب تفكير الإنسانية فى طورها البدائى، حاولت من خلاله امتلاك الحقيقة، أما نحن فيمكننا أن نفخر بإيجاد أسلوب آخر أكثر ملاءمة تبدو فيه حقيقة الأسطورة خطأ أو تكتسب فيه على أحسن تقدير قيمة مجازية"[٨٦].

نفس هذا النقد وجهه ميرسيا إلياد Eliade فى كتابه "صور ورموز" إلى المفهوم الحديث للأسطورة أو للحياة الروحية بوجه عام:

> "لا يأتى من يقول إن تلك البقايا لم تعد تثير اهتمام الإنسان المعاصر وإنها تعود إلى "ماضٍ خرافى" قضى عليه القرن التاسع

> عشر لحسن الحظ (...). إن هذا الفصل بين "جدية الواقع" و"التهيؤ" لا يمت للحقيقة بصلة، والإنسان المعاصر حر فى نبذ الأسطورة والدين، غير أن ذلك لن يمنعه من الاستمرار فى أن يقتات على الأساطير المنقضية والصور المتلاشية"(٨٧).

ويتفق جيلبار ديوران Durand مع هذا الرأى فيقول:

> "نحن مسكونون بهاجس القضاء على البعد الأسطورى إلى الحد الذى يجعلنا نرفع هذا الهاجس إلى منزلة أسطورة تحضر ومدنية (...). مع تهاوى الأساطير، تم تأسيس أسطورة أخرى على أسس واهية، أسطورة متأصلة تحولت إلى عقدة حقيقية وإلى هستيريا ثقافية"(٨٨).

إن أساطير المجتمعات الموغلة فى التاريخ - كالمجتمع المصرى الذى عاش حضارات متنوعة كالفرعونية والإسلامية والقبطية - تقف فيما يبدو فى منطقة وسطى بين الشعيرة وبين العلم، بين المعرفة الحدسية والمعرفة العلمية، تماماً كما تقف السينما فى منطقة وسطى بين الإبداع الخيالى والإبداع العلمى والتقنى. إن الأسطورة تمثل عمق المعرفة الشعبية للجماعة ويتبدى ذلك من خلال الوظائف الاجتماعية التى يربطها سكان الحارة بالأسطورة (الحفاظ على الذاكرة الجماعية، الحماية والشفاء، الممارسة المهنية) كما يتبدى ذلك أيضاً فى بعض الأفلام التى تصور هذه الممارسات والوظائف. من خلال هذه التمثيلات ازدادت أسطورة الحارة رسوخاً ليس فقط بوصفها مصدر معرفة بل بوصفها أداة تعبير وتحليل تاريخى أيضاً. ومن المؤكد أن أسطورة الحارة قد برزت من خلال عدة وسائط فنية، غير أن السينما - ومن قبلها الأدب ولاحقاً التليفزيون - قد ساهمت فى تنميط تلك الأسطورة باستخدام أشكال قابلة للتكرار، وأحد أمثلة هذا التنميط هو ظهور أسطورة المهدى المنتظر كما سنرى كمثال مهم على هذه العلاقة المعرفية بين التاريخ والأسطورة فى نسق الحارة الرمزى.

عبر سلسلة من التداخلات والتحورات غير الملحوظة أو الباطنية، غذّت أسطورة المهدى المنتظر فى التراث الإسلامى الدور الاجتماعى للفتوة، وهو دور رئيسى يتعلق أيضًا بوضعية الحارة الاجتماعية والاقتصادية، وأعطت نفس الأسطورة شرعية واستمرارية لبعض الحكام العرب فى العصر الحديث مثل عبد الناصر فى مصر والمهدى فى السودان وفيصل فى المملكة العربية السعودية والأسد فى سوريا. وقد استلهمت السير الشعبية التى تسرد أمجاد ومآثر البطل الذى ينتمى للشعب كسيرة الظاهر بيبرس و أبوزيد الهلالى وعلى الزيبق - الكثير من عناصر أسطورة المهدى وأضافت إليها قصص الفرسان والشطار على غرار الملاحم والروايات البيكاريسكية الأوروبية؛ فنجد على سبيل المثال أن شخصية كشخصية على الزيبق فى قصص ألف ليلة وليلة تمهد لظهور الفتوة بوصفه رجلاً قوى البنيان حاذقًا يدافع عن أهل الحارة أو أبناء جلدته ضد الحكام من ناحية، وضد الحارات المجاورة من ناحية أخرى، كما يظهر فى القصائد الشفهية للراوى الشعبى. فى هذا السياق، يمكننا أن نجد نقاط التقاء بين أسطورة المهدى المنتظر فى مثاليتها وبين أسطورة ثورة البروليتاريا الموحدة تحت راية الفلسفة الماركسية، وهى غاية مضمرة تحول الأسطورة إلى برنامج عمل مستقبلى وتنتهى بتسخيرها لصالح السلطة.

وكما هو الحال فى الحلم بعودة المسيح، ترتكز أسطورة المهدى المنتظر على الماضى بهدف التبشير الطوباوى بمستقبل أفضل يحلم به جموع المسلمين. ازدهرت هذه الأسطورة فى مصر منذ القرن السابع وتزامنت مع تقديس السيدة فاطمة النبوية، ابنة الحسين القائد الروحى للشيعة ابن السيدة فاطمة الزهراء ابنة الرسول والإمام على بن أبى طالب. استقرت السيدة فاطمة الزهراء فى مصر بعد وفاة ابنيها الحسن والحسين وأقرت عادة زيارة القبور يوم الجمعة إحياء لذكرى الأموات، وأمنت حفيدتها فاطمة النبوية بعودة المهدى المنتظر الذى ينتمى لسلالة بيت النبوة لإنقاذ المسلمين وقيادتهم، وسيكون بالفعل حفيدها هو بطل ثورة ٧٦١ الاجتماعية الذى سيطالب فيها

للمرة الأولى بلقب "الفاطمى" ثم بعد قرنين من الزمان تأتى الأسرة الفاطمية لتؤسس مدينة القاهرة سنة ٩٦٩ ميلادية ولتؤكد على نمو وانتشار أسطورة المهدى.

تتلاقى أسطورة المهدى وأسطورة الفتوة فى العديد من الأفلام المصرية، فبعد فترة غياب حقيقى بسبب السفر أو النفى أو فترة غياب رمزى بسبب الجنوح الأخلاقى أو الشك العقائدى، يعود الفتوة إلى الحارة لإنقاذها من المغتصب وتخلصيها من الشر أو لحمايتها من خطر محدق. بنفس المنطق، يصبح الرئيس عبد الناصر- أول رئيس للجمهورية الحديثة - هو المهدى والفتوة فى آنٍ واحد، ممثلاً التجلى العلمانى للقصة الأسطورية. وسوف نتطرق إلى هذه العلاقة الثلاثية بين المهدى والفتوة والقائد فى الفصل القادم الذى نتناول فيه نمط الفتوة بقدر أكبر من التفصيل.

بالإضافة إلى كون الأسطورة تتقاطع مع التاريخ وتتأصل بوصفها نظام معرفة شعبية للأحداث التى تعيشها الجماعة، فإنها تمثل أيضًا للمؤمنين بها ولمروجيها نبعًا من الحكمة لا ينضب، وأداة لفهم العالم وللتطلع لحياة أفضل على الأرض وفى السماء. إن ملاحم أبطال الأساطير (الزيبق، بيبرس، الهلالى) تردِ فى الأدب كما فى السينما لتمزج بين الأحداث التاريخية والحكايات الأسطورية ولتعبر عن وجهة النظر التاريخية غير الرسمية للشعب. ساد النقل الشفهى لهذه الأساطير على مدار قرون وذلك قبل أن يقوم بعض الكتاب المهتمين بالأدب الشعبى مثل فاروق خورشيد وعبد الرحمن الأبنودى بجمع أجزاء السير الشعبية للزيبق والهلالى ونشرها فى النصف الثانى من القرن العشرين، ومن المعروف أن قصة على الزيبق قد نشرت كرواية بينما ظهرت ملحمة أبو زيد الهلالى فى شكل أغان وديوان شعر بالعامية.

تظهر الإشارات لهاتين السيرتين فى أفلام الحارة كدليل على استمرارية التراث الشفهى وتمركزه فى أحياء القاهرة الشعبية، ففى فيلم زقاق المدق (حسن الإمام، ١٩٦٣) يقوم الراوى الشعبى بغناء مقاطع من السيرة الهلالية حتى يطلب منه صاحب المقهى السكوت لفتح الراديو، وتتغنى هذه المقاطع بالماضى المجيد للبطل المحلى فى

الوقت الذى تقصف فيه قوات دول المحور الدولة المصرية الواقعة تحت الاحتلال البريطانى. وتشير الأغنية إلى تقليدية العقلية الشعبية وتأتى فى إطار النقاش حول مسألة التحديث حيث تتم المفاضلة بين التقاليد والأسطورة (سيرة الهلالى) من جهة، والحداثة والتقنيات المتقدمة (الراديو) من جهة أخرى. وفى فيلم فتوات الحسينية (نيازى مصطفى، ١٩٥٤) نجد أن النزاع بين البلطجى والفتوة يشتعل على صوت الربابة وغناء الراوى الشعبى وهو يحكى فصلاً من السيرة الهلالية التى يخون فيها دياب صديقه الهلالى. وكما يحدث فى السيرة الشعبية، يعشق الرجلان فى الفيلم نفس المرأة ولا يجرؤ المغنى الذى يرفض التدخل فى النزاع على قص النهاية حيث يحظى أحد الرجلين بقلب المحبوبة، ويشير هذا المشهد الذى يدل على فاعلية السرد وتقنية التغوير أو mise en abyme ضمنياً إلى عدم الفصل بين الواقع والخيال فى حياة سكان الحارة إلى حد قيام مشادة حامية بين الشخصيتين استناداً إلى تفسير المشهد المحكى باعتباره واقعاً وحقيقة.

أما السيرة المحمدية التى تنشد فى الموالد وفى الاحتفالات الدينية الإسلامية والتى تصاحبها عادة رقصة الدراويش، فلقد حظيت بوضع مختلف؛ ففى فيلم خان الخليلى (عاطف سالم، ١٩٦٦)، أتاحت احتفالات رمضان التى تبدأ عقب الإفطار وتستمر حتى الفجر عرض الطقوس المختلفة لهذا الشهر - بطريقة تكاد تكون توثيقية؛ حيث يتم إنشاد مقاطع من السيرة المحمدية لتذكير المؤمنين بسيرة أوائل المسلمين وتطلب شفاعة الرسول يوم الحشر، وخلافاً عن السيرة الهلالية، تأتى السيرة المحمدية لطمأنة النفوس وطرد الأرواح الشريرة، و يذكر أن أحداث فيلم خان الخليلى تقع أثناء الحرب العالمية الثانية، حيث كانت مصر ضحية للتهديدات الألمانية.

هنا تجدر الإشارة إلى ملاحظتين بخصوص الديناميكية الشعبية للأسطورة كمصدر للمعرفة الجماعية:

- الملاحظة الأولى تتلخص فى تجلى حقيقة الحارة باللهجة العامية لا الفصحى، فلا الأفلام ولا السير الشعبية تلتزم بمفردات أو بنية اللغة العربية الفصحى. فى هذا السياق تصبح الأمثال والحكم والأغانى والنكات والنوادر مصادر للمعرفة ولمجمل القواعد الأخلاقية، وتعد بمثابة وحدات تتشكل منها الأسطورة وتستخدم استخدامات متعددة لاستقاء المعلومات، والحفاظ على الذاكرة التاريخية، وتمثل القدرة الشفائية ودفع الشر، وضمان استمرارية التقاليد، أو الانقلاب عليها حين تتعارض وقواعد المنطق السليم. ورغم أن خطاب الحضارة الإسلامية دائم التذكير بالطابع المقدس للغة الفصحى - لغة القرآن ولغة الأحاديث - التى تدرس فى المدارس وتستخدم فى المؤسسات العامة كلغة رسمية، عكف البعض على دراسة الأصول العامية لهذه اللغة والتحولات الكبرى التى خضعت لها حين تداخلت ولغات الشعوب التى اعتنقت الإسلام منذ القرن السابع الميلادى وحتى يومنا هذا، وقد أفاد الأدب الشعبى إفادة كبيرة من تلك الدراسات سواء فى رد الاعتبار للهجات العامية أو فى تفسير جوهر التحول الذى لاقته اللغة العربية على مر العصور. لذلك كله تتجلى أسطورة الحارة بلغة العامة وتعيد الاعتبار للقيم المعرفية المستقاة من حياتهم وطقوسهم وترتفع بهذه القيم لمصاف عالية فى سلم الانتماء والوطنية.

- الملاحظة الثانية: عندما تحولت اللغة المحكية إلى خطاب أسطورى يدعى لنفسه ترسيخ الحقيقة، استخدمت السينما تلك اللغة للحوار السينمائى ووظفتها فنياً لربط الأسطورة بتجلياتها السحرية الأساسية، هذا مع وجود استثناءات مهمة مثل حوار الأفلام التاريخية التى تنتجها الدولة والذى يتم عادة بالعربية الفصحى. فى مجال السينما، يتأكد سحر اللغة العامية من خلال الأغنيات الكثيرة التى تزخر بها معظم الأفلام المصرية (دون أن تكون بالضرورة أفلاماً موسيقية)، وكما كانت ربات الشعر تتغنى بحقيقة الزمن الأبدى بوصفه بعداً

خارج الزمن لا بوصفه زمنًا لا نهائيًا - تظهر بعض الأغنيات فى الأفلام المصرية فجأة لوصف واقع أصيل فى التجربة الإنسانية من وجهة نظر جماعية؛ فالأغنية ليست فاصلاً سرديًا، إنها تنسج فى الخيال كتعبير عن البعد الأسطورى الذى لا يحتاج لأى تبرير، وبطريقة أكثر جذرية، يؤكد والتر أوتو:

> "خلافًا لما يبدو، لا يبغى الشاعر أى تواصل، فهو يتكلم لأنه يحتاج إلى الكلام، لأن كيان الأشياء يرغب فى الظهور والتبدى من خلال التمثيل الصوتى، لذلك لا يمكننا تفسير أصل الكلام بالحاجة للتواصل، بل إن ضرورة أخرى هى التى تقف وراء نشأته"(٨٩).

لنأخذ مثالاً على ذلك أغنية لإسماعيل ياسين من فيلم المظاهر (كمال سليم، ١٩٤٥) بعنوان "ابن البلد"، تأتى هذه الأغنية فى إطار الاحتفال بشم النسيم الذى يتواكب مع اجتماع العمال فى مقهى الحارة لمناقشة سبل مواجهة تعسف إدارة المصنع. يبدأ طقس الاحتفال بتبادل التحيات والسلامات من خلال أغنية بالعامية من كلمات بيرم التونسى، يسبقها فاصل من الرقص الشرقى. تعبر الأغنية عن اعتزاز ابن البلد بنفسه وإيمانه بما يمثله نسق القيم الذى ينتمى إليه من جوانب إيجابية، تقول كلمات الأغنية: "أهلاً وسهلاً بالعِتَر، مرحب يا أولاد البلد، مين قدنا يا عمنا، فى القوة وللا فى العدد...مين قدنا؟ ياما ضربنا وياما انضربنا، عشان مزاجنا ومزاج صحابنا، وفى أى قعدة وللا مساعدة، حالاً نطلع اللى فى جيوبنا، وربنا طالع علينا وعليك نهار، وفى القناطر تشوف جهار، الكارو أحلى وللا البكار، دى ماشية طايرة ومدخنة ودية هادية ومزينة، بطبلنا وبرقصنا وبالجماعة حريمنا. حريمنا اللى يخيل تملى فى الورد الاحمر، وفى التسلى وقت التجلى باللب الأسمر، وفى التحلى بفول مقلى ويقول ده سكر، ولا خفيف غير دمنا ولا عفيف غير قلبنا، وأما الجميل ده طبعنا، وأما التقيل ده

عدونا، والورد ده والفل ده طول السنة مزروع لنا.. أهلاً وسهلاً بالعِتَر...مرحب يا أولاد البلد... مين قدنا يا عمنا...فى القوة وللا فى العدد...مين قدنا؟"

يتحقق هدف التواصل الذى ترمى إليه الأغنية بالنداء المتكرر وإيماءات التحية التى تصاحبه، أما فعل الغناء فى حد ذاته فإنه يتخطى حدود التواصل لينفتح على سحر وجاذبية اللغة وسلطة الكلمات التى تعظم من شأن الذات الشعبية البسيطة فى مواجهة الآخر (الغرب، الرأسمالية الوطنية). كما أن تعديد الشيم الشعبية وتأكيد الاتكال على الله يتم صياغتهما موسيقيًا للتعبيرعن سحر الأسطورة وعن سلطة التقاليد التى تصبغ حركات وكلمات المغنى الشعبى بالبهجة والحكمة والسخرية والتنديد بعيوب الآخرين، وتتجلى حكمة الطبقات الشعبية البسيطة فى الأغنية عبر التأكيد على عدد من المعتقدات القديمة الخاصة بأهمية الجماعة وإيمانها بالمستقبل وبروعة الحياة والطبيعة، فيما يتم تفسير التاريخ بشكل عفوى ساذج (ياما ضربنا وياما انضربنا) فى خضم حركة التكرار والصيرورة الدائمة وليس بمعزل عنها.

وبالرغم من أن الأسطورة لا تمثل نسق فكر منطقيًا أو علميًا، فإنها تعد مصدر حكمة جماعية ثرية بالصور والشخصيات، وعندما لا يكون الشعب فاعلاً/منتجًا للأسطورة، فإن الأسطورة هى التى تمهد لصياغة وتشكيل صورة الشعب. ويمكننا هنا أن نلخص خصائص هذه الأسطورة على الشاشة فيما يلى: أولاً، كل أسطورة تزدهر فى مكان خاص بها، وفى أفلام الحارة عادة ما يكون هذا المكان هو القاهرة القديمة، أى تلك الأحياء التى أنشأها الفاطميون فى القرن العاشر الميلادى والتى تطورت وامتدت عبر العصور لتشمل ما نسميه اليوم بالقاهرة الفاطمية. ثانيًا، تصور الأسطورة آلهة أو أبطالاً شعبيين، وفى أفلام الحارة، يضطلع كل من ابن البلد والفتوة والأفندى بدرجات متفاوتة بهذا الدور، وتكتسب أعمالهم ومواقفهم بعدًا بطوليًا خاصًا، حتى إن مآثر الفتوة تحديدًا ومآثر أبطال التاريخ أو الروايات الشعبية تتلاقى بشكل متكرر. ثالثًا، تطرح الأسطورة رؤية شاملة للكون تكون الحارة فى سياقها صورة مصغرة للبلد

وبالتالى مركزًا للوجود ولحركة التاريخ. بهذا الربط دائم التطور بين تلك الخصائص الثلاث، تخط السينما الواقعية حدود مساحتها داخل الأسطورة. فى الأيقونوجرافيا، تتبدى الأسطورة فى صورة أليجورى دنيوية متحررة إلى حد ما من قيد الزمن مع احتفاظها بسياقها الاجتماعى، أما بوصفها حكاية طويلة تتحدث عن الأصل والمنشأ وعن القدر، فإن الأسطورة تلجأ إلى الأليجورى لتبرر وجودها ولتشق لنفسها طريقًا فى الذاكرة الجماعية.

ثالثًا: الواقعية وتمثيل أسطورة الحارة

تمتلك الأسطورة بل وتنتج - تمامًا مثل السينما - حقيقة خاصة بها، ليست تماثلية بل أصيلة، تتخطى معايير الخطأ والصواب الأخلاقية وأسس المعرفة الفلسفية والأحداث التاريخية بوصفها مصدر تبرير/تأكيد لخطابها. وسوف يحاول بعض المخرجين - تمامًا كالشعراء القدامى - تخفيف الظاهر الخادع للأساطير الحديثة (باعتبارها صور الصور) والمفارقة التاريخية السافرة التى تنطوى عليها وذلك بتوظيف الواقعية، ذلك النهج الجمالى الذى انتخبته البرجوازية وفضلته على غيره فى الأدب منذ منتصف القرن التاسع عشر. لقد مثلت الواقعية الرد الحديث على عجائبية الأليجورى غير القابلة للتفسير وعلى قدرية التراجيديا، وباتت دليل تحول الحكمة الميتافيزيقية لدى الفيلسوف القديم باتجاه الحكمة المادية المعتمدة على الصورة لدى المثقف المعاصر. فالواقعية بوصفها أسلوب تعبير سينمائى، تجعل الخطاب الفيلمى شفافًا يكاد ينفى عن نفسه كل غموض، وتحاول تجاوز الحدود الزمنية والمكانية وذلك بتعميم حقائق نفسية واجتماعية كثيرًا ما تكون خاطئة أو مغرضة. تكمن نقطة ضعف الواقعية فى هذا الانتقال السريع والخادع بين ما هو حقيقة ممكنة وبين ما هو حقيقة فعلية، بين الخيال والواقع، بين الجمالى و بين النقد الاجتماعى... أى إجمالاً فى خلق نظام معيارى من

العلامات، علامات التشابه مع الحقيقة وعلامات المنفعة باستخدام وتسخير الفن لصالح الأحادية الفكرية والتربية الأخلاقية.

غير أنه تجدر الإشارة إلى أنه في مجال الفنون التشكيلية، استطاعت صورة الحارة إلى حد كبير الابتعاد عن قواعد و قيود الواقعية؛ حيث نجد مثلاً أن أسطرة الحارة في لوحات محمود سعيد (١٨٩٧ - ١٩٦٤) كما في بعض تماثيل محمود مختار تقوم على استلهام التراث الفرعوني والتراث الإسلامي مبتعدة بذلك عن التصور الواقعي السائد لمظهر الحارة التقليدية. فقد قدم محمود سعيد أجمل بورتريهات المرأة الشعبية في تاريخ الفن المصري الحديث مثل " حاملات الجرار" (١٩٣٦) و"الأمومة" (١٩٥٠)، فضلاً عن مظاهر الحياة الشعبية في لوحاته الخالدة مثل "الدراويش" (١٩٢٩) و"الصلاة" (١٩٣٤) و"المدينة" (١٩٣٧)، ولقد أولى محمود سعيد اهتمامًا خاصًا لوجه المرأة بملامحها الإفريقية ونظرتها الساكنة وتعبيرات جسدها المثيرة، كما أبرز البنية الدائرية والهرمية للوحاته من خلال الألوان الداكنة والحية (الأحمر والأسود والبني الغامق والأخضر والأصفر) ومن خلال تشكيل بصري يجمع بين تلقائية دوانيه روسو Douanier Rousseau وتعبيرية فان جوخ Van Gogh.

في لوحة "المدينة" التي يحتفي فيها محمود سعيد بمدينة القاهرة، نرى في الوسط ثلاث نساء شعبيات ترتدي كل منهن ملاية لف تكشف بإغراء عن إحدى ذراعيها وساقيها، في الخلفية نرى قبة القلعة ومآذن جامع صلاح الدين ويمينًا في المشهد الأمامي بائع العرقسوس ويسارًا رجلاً وابنه على ظهر حمار يتقدمان نحو المشاهد. إن هذه اللوحة التي تشبه التربتيك أو اللوحات ذات الأقسام الثلاثية تضع مفردات المشهد في موضع حركة قريب من ديناميكية الصور المتحركة، وتكتسب هذه اللوحة التي هي أليجوري للمدينة معنًا مزدوجًا: المعنى الحرفي للمفردات بوصفها تمثل عناصر الواقع الاجتماعي للمدينة وتتبدى من خلال الشخصيات النمطية للأحياء القديمة والحدث الأولي الذي يشاركون في صياغته، والمعنى الروحي الذي يرتبط بصورة الحارة

بوصفها مصدراً لجمالية خاصة تجمع بين فن التصوير وفن الكاريكاتير، بين الزخم والفخامة وبين الصعلكة والتواضع.

فى المقابل تلتزم السينما المصرية بصفة عامة بالقواعد الكلاسيكية للواقعية وتكاد المسحة الكاريكاتورية والفانتازية تختفى من أفلام الواقعية التقليدية، ومن قواعدها: الشفافية السردية، والالتزام بالعلاقات السببية، والتركيز الشديد على الجانب التقويمى والتربوى، والرغبة فى تبصير المشاهد من أجل تطوير المجتمع الذى ينظر إليه باعتباره وحدة ثابتة ومتجانسة، لكن الواقعية المصرية على الشاشة تتمتع بخصوصية ثقافية لا تخفى على أحد، تستقى مصادرها من الممارسات السينمائية الغربية إلى جانب استلهام التقاليد الفنية المحلية، فنجد الجيل الأول من المخرجين المنفتح على ثقافتين أو أكثر، غالبًا ما يعلن عن انتمائه لفن السينما، هذا الفن التصويرى الجديد المستورد من الغرب، إلى جانب انتمائه للتقاليد الفنية المستقاة من الحضارة العربية الإسلامية.

ولسنا هنا بصدد دراسة كيف استطاع السينمائيون التوفيق بين مصدرين فنيين يبدوان متناقضين، ولكننا نحاول تبيين كيف استطاعت اختياراتهم الكشف عن شبكة من العلاقات والبنى المركبة التى كان لها أكبر الأثر فى توجيه عملية الإبداع، وبما أن تجارب السينما الصامتة فى كل من ألمانيا وفرنسا فى الفترة بين ١٩١٠ و١٩٣٠ لم تكن متوافقة مع متطلبات هؤلاء السينمائيين المصريين أو متطلبات ذوق المشاهد العربى، فقد اضطر معظمهم إلى الاتجاه نحو الأنواع الكلاسيكية التى استطاعت جذبهم دون أن تضطرهم للتخلى عن تراثهم الفنى القديم، ومن الأنواع التى اجتذبت أنظار المخرجين فى بدايات تاريخ السينما فى مصر أفلام التيار التجارى السائد فى أوروبا وأفلام الصحراء الأمريكية (مثل سلسلة أفلام "الشيخ" و"ابن الشيخ"،... إلخ) والميلودراما المأخوذة عن مسرحيات شهيرة والكوميديا الساخرة وذلك إذا اقتصرنا فقط على أبرز الأنواع التى راجت ما بين ١٩٢٠ و١٩٣٠. فى المقابل أثرت المدرسة السوفيتية فى عشرينيات القرن الماضى والواقعية الشعرية الفرنسية والواقعية الإيطالية

الجديدة على الإنتاج السينمائى المصرى فى أربعينيات وخمسينيات وستينيات القرن العشرين، فقد انتهج بعض السينمائيين ومنهم كامل التلمسانى نهج أيزنشتين Eisen-stein واصطبغت أفلام كمال سليم ويوسف وهبى بالطابع المأساوى الذى يميز أفلام مارسيل كارنييه Carné وجون رينوار Renoir كما نقلت أفلام نيازى مصطفى وصلاح أبو سيف حالة الإحباط التى تسود المدينة، والبطالة التى يعانى منها العمال إلى جانب صور الإجرام و الدعارة التى شاعت فى أفلام فيتوريو دى سيكا de Sica وروبرتو روسيلليني Rossellini، وعكست هذه الأجواء بلا أدنى شك إحدى سمات عصر اكتسبت فيه الأزمة الأوروبية بعداً عالميًا امتد أثره إلى السينمائيين فى بقية أنحاء العالم.

إن ظهور سينما وطنية تحاول إبراز نوع من الخصوصية الثورية سواء فى أمريكا اللاتينية أو فى الهند أو فى مصر فى أواخر خمسينيات القرن العشرين قد أتاح للواقعية على مدار ما يقرب من ثلاثين عامًا أن تحقق انتصارات عدة من خلال أنواع السينما التجارية المتنوعة، ولن يلقى اتجاه كالموجة الجديدة فى فرنسا صدى حقيقيًا فى السينما المصرية قبل بداية الثمانينيات، وذلك من خلال جيل جديد من السينمائيين على رأسهم خيرى بشارة ومحمد خان وعاطف الطيب، جيل تناول بالنقد إبداعات جيل الرواد وحاول طرح رؤية مغايرة عن الواقع الاجتماعى تقوم على التشظى والقطيعة مع جماليات الماضى، وهى رؤية وثيقة الصلة بتلك التى قدمتها سينما فرنسوا تريفو Truf-faut وكلود شابرول Chabrol وإريك رومير Rohmer وجان لوك جودار Godard. علمًا بأن هذا الجيل الجديد من السينمائيين يصنفه بعض النقاد المصريين وخاصة الناقد سمير فريد تحت خانة الواقعية الجديدة تشبهًا بالموجة الإيطالية وليس فى علاقته بالموجة الجديدة الفرنسية التى تبدو أكثر تأثيرًا على مخيلة السينمائيين المشار إليهم.

فى المقابل بدا تأثير التقاليد الفنية العربية والإسلامية على السينمائيين السابق ذكرهم مختلفًا تمام الاختلاف، وهنا يتعين علينا فتح قوسين لدراسة أثر التقاليد

المحلية فى الإنتاج السينمائى المصرى وذلك فى ضوء الدراسات المستعربة فى مجالات الفكر والفن الإسلامى. لقد تمركزت هذا الدراسات حول ثلاثة محاور رئيسية: ١) حدود وقيود التمثيل التى هى أساس الشاعرية الإغريقية والشاعرية الأوروبية الحديثة، ٢) الصورة والشكل والمادة بوصفها موجودات متغيرة، ٣) ثنائية المقدس والدنيوى ودورها فى الإنتاج الفنى، وسوف تتيح لنا هذه المحاور تحليل الروافد الواقعية لتمثيلات الحارة فى السينما و أساطيرها المؤسسة.

لقد تبنى الفنانون فى العالم العربى والإسلامى منذ القرون الوسطى وحتى العصور الحديثة الرؤية الواقعية بالقدر الذى سمحت به العقيدة الدينية، فى القرون الوسطى كان الفنان ينظر إلى النقل والمحاكاة باعتبارهما من الكبائر وكان يرى فى الإبداع محاولة لتخطى التماثل، لم يكن التساؤل الإغريقى حول فائدة الفن ملحًا بالنسبة للمفكر المسلم - الذى كان قارئًا ومترجمًا لأفلاطون وأرسطو - إذ إن أثر الواقع على الإدراك والرؤية الفنية لم يكن محل نقاش، ولأن الواقع بالنسبة للمبدع المسلم لم يكن ينفصل عن الوسيط، لم تكن غاية هذا المبدع نقل الطبيعة، لأن فعل الخلق قاصر على الله، كانت غايته هى التحرر من قيد الطبيعة لخلق شكل موازٍ مستقل، قابل لإعادة التوظيف وللاستمرار والتكرار، هذا الشكل كان ينظر إليه باعتباره تجميعًا آنيًا لجزيئات محكوم عليها بالتلاشى. فإذا كان الفن حركة موازية للواقع وليس محاكاة (تكاد تتصف بالزندقة والتعالى على الله) من وجهة نظر الفنان المسلم الوسيط، فإن تلك الرؤية وإن كانت قد تراجعت فى العصر الحديث فإنها مازالت قادرة على تفسير علاقة السينما بالواقع، لنفى الرؤية القسرية التى تعتبر الصورة ترجمة لأصل ثابت، أو تعتبر الفيلم مرآة لواقع محدد.

يتساءل الفنان المسلم القديم، مدفوعًا بدفقه روحية نحو أعلى متخيل، حول علاقة الفن بالحياة ولكن فى صياغة مختلفة عن تلك التى طرحتها الفلسفة الإغريقية، فالفن هو جزء لا يتجزأ من وجود الكائن البشرى وليس إضافة جمالية صنعت لتجد مستقرًا

لها فى المتاحف، فالمسلم مطالب بالبحث عن الجمال وبتنميته كدليل على إيمانه وعبادته. غير أن فلسفة الجمال لم تزدهر فى الفكر العربى، وظل كتاب أرسطو "الشعرية" الذى ترجمه ابن سينا فى القرن الثانى عشر الميلادى أسير معارف ومعتقدات الفيلسوف المسلم الذى بسبب عدم معرفته بالمسرح الإغريقى قام بموازنة "التراجيديا" و"الكوميديا" بـ "المدح" و"الهجاء"، وهما كما هو معروف شكلان من أشكال الشعر الجاهلى. إن الإيمان بالهيمنة الإلهية وضرورة التواضع أمام فعل الخلق قد أنقذ ربما الممارسة الفنية من فخ الفكر الإيمائى mimétique والمحاكاة ومن فكرة التمثيل كتماثل وربما أيضًا من الرؤية الواقعية، ويوضح مالك شبل ذلك فى قوله:

"إن العرب لا يرتبطون بالمادة بأية رابطة من شأنها التعبيرعن المكنون الداخلى فكل محاولة للتصوير هى بالضرورة قاصرة وغير كافية، ورغم محاولة بعض الفلاسفة والكتاب المعاصرين تقنين مجال الفكر هذا، إلا أنه لم يظهر فيما بينهم لا هيجل ولا آلان ولا كانط كى يؤسس لفرع مستقل منه. ولكن من يستطيع التشكيك فى حقيقة أن علم الجمال هو أحد المكونات الرئيسية التى يتشكل من خلالها الإنسان العربى المسلم؟"(٩٠).

من ناحية أخرى يظل العالم وفقًا للمفهوم الإسلامى فى حالة تغير وتبدل مستمر لأن الله وحده متفرد ودائم، ومن هنا جاءت تفريعات الأرابيسك فى الصناعات الخشبية، وتحولت الملامح البشرية إلى عنقاء أو نخل وأزهار فى فن السجاد، وتم إدخال عنصر الحركة على الجماد فى مسرح العرائس، و تجريد أشكال العالم من خلال خطوط هندسية فى العمارة وفى الخط العربى وفى الزخارف النباتية وعدد من الأشكال المجردة الأخرى. إن هذه التحولات والتشكيلات إنما تعكس الوعى بالتغير الدائم والصيرورة إلى جانب الرغبة فى تجاوز الواقع من قبل الفنان والمتلقى، هكذا يصبح الطرب محاولة لتجاوز الموسيقى، والخط العربى محاولة لتجاوز الكتابة، والشعر

محاولة لتجاوز البلاغة، وفن العمارة محاولة لتجاوز العمران، وهلم جرا، ويضيف مالك شبل قائلاً:

"يخلق الواقع أوجه تجاوزه، ويبدو هذا التجاوز ملحًا بالنسبة للواقع الذى أنتجه للدرجة التى يصير فيها من السهل محوه باستخدام نفس الفكرة التى تدخل معه فى علاقة نشوة: مثل الموسيقى على سبيل المثال حين تفقد صوابها، الموسيقى والطرب تجمعهما علاقة تجاوز؛ الموسيقى هى المعطى المقبول اجتماعيًا والذى بموجبه لا تعبيرية خارج فكرة الانتظام فى نغمة أو مقام. أما الطرب والنشوة فيؤكدان على نفى التناغم من خلال المبالغة فى التعبير الجسدى، إنهما الجسد والروح فى حالة حركة فى حين أن الموسيقى لا تخاطب سوى الحس الجمالى"(٩١).

إن فكرة مادة الفن تكتسب إيحاءً دينيًا فى الأساس، محملاً بوعى التحول الدائم، كما أن ثنائية الروح والمادة كضدين فى الفكر الغربى لا تدرك من قبل الفنانين والفلاسفة المسلمين بوصفها مصدر تناقض. ونحن نشارك الشاعر اللبنانى صلاح ستيته الرأى حين يقول:

"إن مهمة الروح ليست محاربة المادة كى تسيطر عليها و تطوعها بل محاولة فك رموزها و تفسريها حتى يتوهج فيها، و كأنما عبر لمسة حانية، مجد الانتماء(...) من هذا المنطلق الأساسى، سوف يستدعى الفن الإسلامى - كما سبق أن أشرنا - المادة الأكثر فقرًا والوسيط الأكثر تواضعًا وذلك لحمله على إخراج مخزونه الجمالى والتعبير عنه، فالجمال ليس إلا انعكاس الله على الأشياء، وعلى الرجال والنساء أيضًا"(٩٢).

إن المواد الأولية التى يستخدمها المسلمون والعرب هى الطمى والخشب والحجر والصوف والصدف والمعادن البسيطة ونادراً ما يلجأون إلى الذهب أو الفضة أو الرخام أو الجرانيت أو الحرير؛ فالجمال لا ينحصر فى قيمة بعينها بل يتلخص فى هذه "التحية المقدسة التى يتوجه بها العنصر البسيط لخالقه"[٩٣]، كما يقول ستيته. إن مهارة الفنان الصانع هى اعتراف بالجميل تجاه الخالق وأيضاً بصمة خاصة تعلى من قيمة المادة الفقيرة التى تنتقل من جيل إلى جيل مثل كنز عائلى يتم توارثه. فى أيامنا هذه كثيراً ما يعلن بعض السينمائيين العرب والمسلمين انتماءهم إلى السينما الفقيرة بالمعنى المزدوج للكلمة، أى السينما ذات الميزانية الضئيلة وأيضاً ذات الخط السردى البسيط والمسارات الواضحة، ولعل أبرز مثال على ذلك هو سينما التسعينيات فى إيران، خاصة أفلام محسن مخملباف وعباس كياروستامى، التى تذكرنا ببعض أفلام الحارة فى مصر من إخراج صلاح أبو سيف و نيازى مصطفى؛ فالبطولة فى أفلام الحارة الأولى كانت لممثلين شبان غير معروفين والأحداث تدور فى أجواء شديدة التقشف، حتى إن الفقر تم استلهامه كقيمة تسلط عليها الأضواء وذلك لأسباب اقتصادية صعبة شبيهة بالسياق الذى شهد مولد الواقعية الايطالية الجديدة، لكنها تبرز أحياناً إيجابيات قيم التقشف والزهد فى التراث العربى الإسلامى.

منذ بدايات السينما المصرية تداخلت عناصر من التقاليد الفنية العربية والإسلامية فى الخطاب الفيلمى وجاءت لتذكر المشاهد ببعض الممارسات الفنية المستقرة فى التراث القديم بداية من خيال الظل حتى الأراجوز ومن عروض الموالد حتى رقص الدراويش ومن تكرارية الأرابيسك حتى التموجات الانسيابية لفن الخط العربى، ظهرت هذه التقاليد بصفة خاصة فى الطقوس الاحتفالية التى تصورها بعض الأفلام المهمة مثل العزيمة وخان الخليلى والسكرية وليه يا بنفسج، لقد كان إسباغ الحركة على الجماد (الظل، العرائس، حروف الأبجدية) لفترة طويلة هو الغاية التى تطمح إليها الممارسة الفنية والتى كانت تطبعها بصبغة أسطورية ثابتة، لكن لويس

ماسينيون Massignon يذكرنا أيضًا بأسلوب آخر مغاير لأسلوب البلاغة السائد ويقوم على قلب الاستعارة بسلب الحركة عن الحى، كما يحدث فى الشعر العربى حيث يمكن تشبيه الوردة بحجر نفيس أو الحيوان بشجرة،... إلخ.

فى مجال الفنون التقليدية، استحوذت الصورة (سواء كانت مرسومة أو بلاغية) على اهتمام فنانى القرون الوسطى الذين سئموا الميراث الطوطمى لفترة ما قبل الإسلام وهاموا عشقًا بفكرة إنتاج صور مجردة هدفها تمجيد وحدانية الله، لم يكن رفض التصوير فى التراث الإسلامى مطلقًا بالمعنى الرائج والشائع، ويذكر صلاح ستيته أحد أحاديث الرسول جاء فيه إن فى الجنة يوجد سوق لبيع الصور، الصورة التى تلفظها بعض الجماعات المسلمة باعتبارها أحد رواسب الوثنية هى فى الواقع - كما جاء فى الحديث الذى يذكره ستيته - أحد الركائز الأساسية للمخيلة العربية الإسلامية. ويرى ماسينيون أن رفض الصورة فى المجتمع الإسلامى لم يكن رفضًا للفن بقدر ما كان رد فعل ضد الوثنية. ومع استقرار الوحدانية، اختفى هاجس الوثنية كما أكد المعتزلة منذ القرن السابع، ووجدنا إخوان الصفا يرسمون بورتريهات معلميهم، كما شجع أمراء الأندلس رسم بورتريهات للملوك نجدها بقصر الحمرا بغرناطة، وتزدان حوائط قصير عمرو بالأردن بصور الملوك والراقصين والعمال والنساء العرايا وأبطال ألعاب القوى.

يقودنا هذا الحديث لتحليل نوع العلاقة بين المقدس والدنيوى بكل درجات التقائهما وتمايزهما، وفى رأينا أن هذه العلاقة تتحقق على مستوى المحايثة imma-nence حيث إن الله فى الفكر الإسلامى هو وحده المتعالى، فالمقدس الإسلامى يكتسب مكانته بوصفه تجليًا لبعض صفات الله، على سبيل المثال لا يعتبر الرسول فى ذاته مقدسًا غير أن رسالته مقدسة لأنها من عند الله. والمقدس فى اعتقاد الكثيرين ضرورى لحياة البشر، فهو السبيل للارتقاء وبلوغ السماء، غير أن هناك عدة نظريات حول هذه المسألة لخصها ابن خلدون فى مقدمته كما يلى:

"يقع كثيراً من كلام أهل العقائد من علماء الحديث والفقه أن الله تعالى مباين لمخلوقاته، ويقع للمتكلمين أنه لا مباين ولا متصل، ويقع للفلاسفة أنه لا داخل العالم ولا خارجه، ويقع للمتأخرين من المتصوفة أنه متحد بالمخلوقات، إما بمعنى الحلول فيها، أو بمعنى أنه هو عينها وليس هناك غيره جملة وتفصيلا" (٩٤).

تتبع غالبية المسلمين النظرية الأولى فيفصل الجمهور بين الله بكنهه وصفاته وبين مخلوقاته، ويأتى مفهوم "التنزيه" عند فقهاء الدين الإسلامى لينزع عن الله أية صفة بشرية، فالله كينونة لا مكانية، أما المتصوفون فيتحدثون استناداً إلى فكر فلاسفة اليونان عن وحدة الله والكون، يقول ابن خلدون: "وهذا الاتحاد هو الحلول الذى تدعيه النصارى فى المسيح عليه السلام وهو أغرب لأنه حلول قديم فى محدث أو اتحاده به. وهو أيضاً عين ما تقوله الإمامية من الشيعة فى الأئمة" (٩٥).

أما فى الوجد الصوفى، فإن الصوفيين وأتباعهم يخلطون بين الخالق والمخلوق، ونجد أن القصائد والقصص الصوفية قد عبرت بكثير من الجرأة (رغم القمع الذى تعرضت له عبر السنين من قبل السلطة) عن تلك الوحدة بين الإنسان وخالقه ولكن مع رفض ربطها بالأشكال والوظائف المتعددة للحياة الجماعية. ولاتزال بعض الفرق الصوفية تعيش حتى اليوم فى أحياء القاهرة القديمة وتقيم عروضها (التى هى مزيج من حلقات الذكر والأغانى ذات الطابع الحسى التى يصاحبها نوع من التراخى وتدخين أنواع الحشيش) فى أركان الأحياء بعيداً عن رقابة الدولة، أما السينما (التى تخضع بشكل رسمى لرقابة الدولة حتى لو كانت تتبع القطاع الخاص) فقلما صورت هذه الممارسات التى تعتبر فى نظر الكثيرين هرطقة، وبعض أفلام الحارة تشير فى أضيق الحدود لحلقات الذكر الصوفى وللأولياء الصالحين كما تقدم أحياناً شخصية

المجذوب الذى يهذى بالحكمة كما نراه فى فيلم حمام الملاطيلى لصلاح أبو سيف. ويعتبر الأولياء والمجاذيب ورثة الممارسات الصوفية حتى وإن لم ينتموا صراحة للفرق الصوفية.

يتجلى المقدس من خلال البحث الفنى عن الوسطية، تلك القيمة التى أعلى الإسلام من شأنها، فقد جاء فى القرآنٍ "ولقد جعلناكم أمة وسطا"، وفى الحديث النبوى "خير الأمور الوسط"، يعبر الالتزام بالوسطية عن نفسه بطرق عدة؛ أهمها عدم الفصل بين الفن والحياة، بين المثال الدينى والتنظيم الاجتماعى. إن هذه الوحدة الأساسية بين عناصر الوجود هى تعبير عن تمجيد العمل الإلهى والاعتراف به: فمن وجهة النظر المسلمة، يجب احترام الإنسان ووقته وعمله وبالتالى إنجازه الفنى لأنهم موجهون لله ولأن مهمة الإنسان فى الأرض تتلخص فى ابتغاء مرضاة الله من خلال المحافظة على النفس ومن خلال حسن استغلال الوقت والقدرات الذاتية، كل فعل إنسانى موجه لهذه الغاية وكل عمل دنيوى حتى وإن لم يكن مقدسًا فله غاية فى حد ذاتها مقدسة.

كل تجلٍ للمقدس يتبدى إذًا على مستوى المحايثة، أو على المستوى الدنيوى، كما يظهر على سبيل المثال من خلال تعدد وظائف المسجد؛ فيوم الجمعة حيث صلاة الجماعة الأسبوعية ليس يوم فراغ وامتناع عن العمل بل هو يوم عمل وتجارة مركزها الجامع، وخلافًا عن الكنيسة أو الكاتدرائية، فإن الجامع هو أليجورى للكون، وتتعدى وظائفه فعل الصلاة التى يمكن أداؤها فى أية بقعة من بقاع الأرض خارج جدران المسجد وفقًا لتعاليم الإسلام، منذ عصور الإسلام الأولى وحتى يومنا هذا يستخدم المسجد بوصفه كُتّابًا لتعليم حفظ القرآن وتلاوته إلى جانب علوم اللغة والتاريخ والشريعة، وهو مكان لإقامة العدل يلحق به محكمة مختصة ببعض الإجراءات الإدارية (مازالت إجراءات الزواج تعقد فى المساجد حتى يومنا هذا) وهو أيضًا مكان ذو صبغة سياسية تناقش فيه إدارة حياة المسلمين ويلعب فيه الإمام أحيانًا دور رئيس الحزب.

ينقطع المسجد عن الشارع الذى تفصله عنه حوائط عالية سميكة، ويتمايز عن الأماكن الملاصقة له كالسوق والمنازل من خلال معماره ووظائفه الدينية والاجتماعية فى آنٍ. ويزدان الجامع بآيات قرآنية محفورة فى الحجر أبدعها فنانو الخط العربى، وفسيفساء من السيراميك والصدف وزخارف نباتية من الخشب، ليس فقط لتمجيد اسم الله بل وأيضًا لخلق مناخ موائم لتنظيم حياة البشر يسوده الهدوء وتعمه السكينة. من خلال الوسيط الفنى إذًا، ترتفع مئذنة على صورة الإنسان لتسمو بحياة البشر طلبًا لرضا المولى، وتمثل صورة المسجد وصلاة الجمعة خير تمثيل لهذا التلازم المقصود بين المقدس والدنيوى فى الحياة اليومية كما يقول جوزيف شلهود:

"حين يقبل الإسلام فكرة مكان مقدس تخطت حدوده الحرم ليشمل الكون، لم يكن بوسعه إلا أن يضمن أيضًا فى نظامه الزمن المقدس وأن يجعله يشمل جزءًا من الزمنية، وقد أدى بنا ذلك إلى هذا التناقض الجدلى بين مكان مقدس غير ضرورى لتفعيل الشعائر وبين زمن قدسى زاخر بأوجه النشاط الدنيوى"(٩٦).

غير أن حكمة الوسطية ذات البعد الإنسانى الواضح لم تنجح فى مقاومة الأصولية الدينية ولا فى الوقوف فى وجه التوازن الزائف الذى يدعيه المتطرفون، فيما يخص الفن والسينما بصفة عامة، يرى التطرف الدينى أن نموذج هذه الوسطية العادلة لا يمكن تحقيقه إلا فى إطار المحافظة على النظام القائم، فالفكر الإسلامى الأصولى يروج لطاعة أولى الأمر أى أئمة الشيعة وشيوخ السنة والحكام الذين يديرون شئون الأمة، ويرى أن مهمتهم لها نفس قدسية رسالة الأنبياء؛ إذ تقوم على إقرار السلام بين المسلمين والعمل على نصرة الشريعة الإلهية. غير أن تجاوزات السلطة الدينية والسياسية لم تكن بقليلة فى التاريخ الإسلامى وكثيرًا ما واجه الفن صعوبات عدة نتيجة لاصطدامه بالرقابة التى تفرضها سلطة رجال الدين المتزايدة وتزيد أتباعهم

والمتشبهين بهم ضد الفنون بصفة عامة، عندما نتحدث عن الوسطية إذًا، نضعها فى سياق الفكر والممارسات القديمة التى أعلت من شأن الفنون كافة فى تاريخ الثقافة والحضارة الإسلامية، لكننا لا نغفل كون هذه الممارسات قد تعرضت على مر التاريخ لكثير من القمع والتكفير.

يرى المفكر المسلم القديم أن الإنسان كائن دنيوى له فى الحياة رسالة مقدسة، كتشييد بناء يهبه لله، أو المساهمة فى استمرارية قيمة الجمال عبر عمل يمجد تفرد خلق الله واستحالة تقليده. ومن البشر من يقترب من أعلى درجات القدسية كالأنبياء والرسل والمجاذيب والأولياء كما أن من الأشياء ما يكتسى بطابع مقدس كالحجر الأسود فى مكة والقرآن الذى لا يمسسه إلا المؤمنون المتطهرون، والصور من حيث طبيعتها وكنهها ذات طبيعة دنيوية، لكنها تهدف ضمن ما تهدف إلى مد الجسور مع المقدس الذى هو ضرورى لحياة الإنسان، تمامًا كما يحقق النبيذ والوحدة والشعر اتصال الصوفى بخالقه. فى أفلام الحارة، كثيرًا ما تزدان حوائط البيوت بصور مكة المكرمة أو ببعض الآيات القرآنية والأحاديث النبوية لإبراز تلك الرابطة الدينية التى يندر وجودها فى بيوت وقصور المدينة الفخمة، هذه الصور لا تقتصر فقط على الوظيفة التزيينية بل تعتبر رموزًا دينية تهدف إلى تحسين حياة البشر بإمدادها برموز مقدسة. وكذا الحال بالنسبة لأقباط الحارة الذين يتعلقون بالأيقونات وصور المسيح ومشهد الصلب إلى جانب صور القديسين، ويعتبرون كل هذه الصور رموزًا حامية تذكر كل مسيحى بضرورة الندم من أجل تخليص البشرية من خطاياها. وتصور أفلام الحارة عددًا من ممارسات الحماية المرتبطة بأيقونات وبرموز دينية فى الأوساط الشعبية: فالفتاة تضع القرآن تحت مخدتها لحمايتها من الحسد ومن الشيطان والحلى الذهبية مكتوب عليها آيات قرآنية لتصير بذلك رمزًا يرتبط بالمقدس الدينى. والمساجد التى تملأ الأحياء السكنية والمناطق الشعبية - والتى تختفى فى أحياء المال والأعمال بوسط المدينة - تصور بوصفها رمزًا لتدين شعبى عميق، ويرتبط هذا التصوير للتدين

بأسطورة الحارة بوصفها مسرحًا لمواجهات يومية بين المقدس والدنيوى وبوصفها مكانًا تظهر فيه هذه النزعة الروحية لبلوغ الأعلى من خلال شخصية خارقة (الولى على سبيل المثال) أو من خلال رمز (القرآنٍ بوصفه كتابًا أو زخرفة).

الآيات القرآنيٍة التى يبدأ بها الفيلم عبر تقنية الصوت الخارجى voix off أو تلك التى ترددها إحدى الشخصيات لإضفاء مصداقية على خطابها، تدخلنا إلى عالم يطغى فيه الدينى ويبرز فيه الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر باعتبارهما أفعالاً دينوية يمارسها كل مسلم فى الحياة اليومية، ويتكرر ظهور شخصية تتلو بصوت عميق ورع بعضًا من آيات القرآنٍ فى بداية أو نهاية الفيلم للتدليل على معجزة اللغة القرآنيٍة، وفى أحيانٍ أخرى يبدأ الفيلم بلقطة عامة على صوت أذان الصلاة، ويبدو أن الأذان وكذلك الآيات القرآنيٍة إشارات دالة على مكان الحدث (الحارة) ومسارات توجه المشاهد نحو وجهة سردية محددة (واقعية الأحداث). ووفقًا للنص الذى يتلى، يستطيع المشاهد التكهن بعظة الفيلم: حب وانتقام، خيانة وعقاب، غيرة وغفران، وطنية وتضحية،... إلخ. فى فيلم المظاهر (كمال سليم، ١٩٤٥) ينجح العامل المستنير فى إقناع زملائه من العمال الثائرين بالتقدم بشكوى إلى النقابة وذلك بذكر بعض آيات من القرآنٍ للتدليل على سلامة منطقه؛ يصبح القرآنٍ هنا - والذى يعتبره المؤمنون مصدر معرفة صالحًا لكل زمان ومكان - داعمًا لخطاب نقابى يهدف لفرض احترام القانون وإقرار النظام. تلك الآيات هى العنصر الذى بالرغم من انتمائه إلى المقدس يُضَمن فى الأحاديث العادية والنقاشات الحامية ويؤكد طبيعة النص المقدس التجددية التى تتواءم وجميع المتطلبات بما فيها متطلبات الحياة الحديثة. وإذا كان الله وكلمته ينتميان إلى المقدس، فالأساطير تتكون بوصفها أنظمة لتمثيلات هذا المقدس عل مستوى المحايثة الدنيوية، غير أن الأسطورة قد تغدو خطراً مهدداً حين تؤصل لتقليد يقاوم التقدم أو تعمل على إبقاء ما هو قائم على حساب فرض الاجتهاد الملزم به كل مسلم.

وفى إيجاز، تستقى الواقعية المصرية الموظفة للتعبير عن أسطورة الحارة منابعها من روافد الجماليات الكلاسيكية الأوروبية ومن التراث الدينى العربى الإسلامى وذلك رغم اتجاهها فى بعض الأحيان إلى لفظ الأول والإصرار على إعلان انتمائها للثانى، غير أن هذا السجال لا يتخذ بالضرورة شكل الحوار، ذلك أنه حتى الثمانينيات، استخدم الخطاب القومى صورة الحارة للتأكيد على خصائص الهوية العربية الإسلامية وفق استراتيجيات المقاومة/الحماية ضد الزحف الثقافى والاستعمارى الأوروبى. وتتوالى صور هذه المقاومة فى معظم الأفلام - وأحيانًا بطريقة ساذجة - كشكل واضح من أشكال الانغلاق على الهوية الخاصة.

فى المشاهد الأولى لفيلم زقاق المدق (حسن الإمام، ١٩٦٣) تنقل لنا الحركة البانورامية للكاميرا حلقة ذكر يشارك فيها معظم الشخصيات الرئيسية للفيلم وفجأة تسمع صرخات الفتاة حميدة وهى تستنجد بأهل الحى من ملاحقة جندى بريطانى لها. يبدو التناقض بين تدين أهل الحارة والفساد الأخلاقى للعسكرى الإنجليزى تناقضًا مكررًا وسطحيًا ولكنه مثير للانتباه خاصة وأنه فى نهاية الفيلم، ووفقًا لنفس المنطق، تنغمس حميدة فى الرذيلة وتصبح مغنية فى كباريه ونراها تسقط فى أحضان العساكر الإنجليز الذين بدت وكأنها تقاومهم فى البداية.

نجد أيضًا فى فيلم بين القصرين (حسن الإمام، ١٩٦٤) نفس الإهانة والامتهان من قبل الإنجليز، فسيد عبد الجواد - بطل ثلاثية محفوظ الذى يجمع بين السطوة والمحافظة على التقاليد من جهة، وبين العربدة من جهة أخرى - يتعرض للجلد من قبل عسكرى إنجليزى يجبره على العمل ليلاً فى تعبيد أحد الطرق، وحين يسارع ابنه ابراهيم - الذى كان سيد عبد الجواد قد طرده من البيت - بمد يد المساعدة له، يتصالح الاثنان وتنجح صلة الدم فى دفع الخطر ومحو إهانة المغتصب، رغم كون قيم التكافل والتضامن فى الأسرة والجماعة ليست حكرًا على العروبة أو الإسلام، فإننا نجدها فى الأفلام التى تم ذكرها مرتبطة ارتباطًا مباشرًا بالعقيدة الدينية كما لو كانت

الثقافة تستعير القيم العالمية وتؤكد فى الوقت ذاته تفردها الزائف واقتصارها على هوية وطنية محددة دون غيرها.

وقد أدخلت بعض الأفلام التى أنتجت بعد ثورة ١٩٥٢ تعديلات جذرية على صورة البرجوازية المدنية المثقفة والمتحضرة، ولعل أبرز مثال على ذلك أفلام محفوظ / أبو سيف. فى فيلم شباب امرأة (صلاح أبو سيف، ١٩٥٦)، فى مقابل الصورة الشعبية لمالكة معصرة الزيت الشريرة الواقعة فى غرام شاب قروى، يبرز وجه الفتاة الرومانسية التى تجيد العزف على البيانو والتى تنتمى للبرجوازية الصغيرة وتقيم فى عمارة حديثة بالمدينة، تجسد تلك المقابلة انتقال ثنائية الشرق/الغرب إلى مستوى أكثر تعقيداً لشرق يعترف بإرثه الغربى، إن طبيعية الحارة وشخصياتها naturalism يقابله واقعية المدينة realism فى مرحلة من مراحل تبدلها وتطورها لمدينة حديثة رغم حرصها فى الوقت نفسه على بعض القيم الريفية الأصيلة مثل القيم الأخلاقية ذات الأصول الدينية. وفى فيلم الجوع (على بدرخان - ١٩٨٥)، نجد أن النقاش الدائر حول المدنية المستوردة من الغرب والتى تهدد القيم الدينية يتحول إلى نقد للداخل وينتهى الأمر لا بإدانة الغرب/الآخر، بل المصرى الأصيل المنتمى للشعب، أى لهذا الآخر الذى هو الأنا. ودون اللجوء إلى إدانة تقاليد الفتوة فى تسيير الحياة الاجتماعية للحارة، يقدم فيلم الجوع رؤية لتطوير هذا النظام، يقوم على توسيع دائرة المشاركة والتغير الجذرى لنظام انتخاب الفتوة والذى عادة ما يقوم على أساس القوة الجسدية والانتصار فى مواجهة الفتوة السابق. وفى إيجاز، تتحول الحارة فى هذه الأفلام وفى غيرها إلى رمز للوطنية وللتحلى بالقيم الدينية، باعتبارها صورة مصغرة للمجتمع السليم، تسمح بنقد الإدارة المؤسسية للدولة من ناحية ونقد الانحلال الأخلاقى المنافى للقيم الراسخة من ناحية أخرى.

ويمزج تركيب بعض الصور (تكوين الكادر، الألوان، الإضاءة) بين الحساسية والأداء الحركى الغربى وبين مفردات ديكور محلى، فى فيلم بدور (حسام الدين

مصطفى، ١٩٧٤) يستدعى جابر للجيش أثناء حرب ١٩٧٣، وفى صبيحة سفره إلى الجبهة يهدى خطيبته بدور سلسلة أمه الذهبية وما شاء الله وهو يقول: "يشهد الله يا بدور إنك من اللحظة دى أصبحت مراتى! حتى لو فرقت بيننا الأيام، استنينى يا بدور عند كل طلعة شمس، لأنى راجعلك، راجعلك يا بدور!" ويغض النظر عن سذاجة الحوار وركاكته، تصور الكاميرا جابر وبدور من الخلف، هو جالس على كرسى من القش وهى بقربه على الأرض واضعة رأسها على ركبتيه. يكاد يكون المشهد منقولاً من فيلم رومانسى أوروبى يصور الحبيبين وهما جالسان أمام المدفئة فى ليل الشتاء، ويبدو بالطبع غريباً عن سياق الحارة.

صياغة للصورة على الطريقة الغربية وخطاب تقليدى وسلسلة ذهبية وحبيبان ينتميان إلى الحارة، تلك بعض ملامح النظرة التوافقية المعتادة فى السينما التجارية التى هى فى حقيقتها مضادة للواقعية، تحاول أن تقدم نفسها بوصفها سينما حديثة غير أنها لا تمت للحداثة إلا بصلة واهية ومسطحة، فالارتباط خارج مؤسسة الزواج بين البطلين الذى يناقض الأعراف وأحكام الدين المطبقة فى مجتمع الحارة، بالإضافة لحديثهما وتصوير براءتهما المتخيلة بشكل رومانسى زائف يحيل القضية إلى منطقة غائمة غريبة بصرياً على المشاهد، تعمق من حجم الهوة بين السينما والتمثيل الواقعى المعتاد فى أفلام الحارة.

نعود لفكرة المزج بين التراث الفنى القديم وتراث السينما العالمية الحديث: لقد ظلت الفنون العربية الإسلامية على مدار قرون رافضة فكرة التمثيل، رغم اعترافها بكون المادة والشكل كينونات مرنة وغير ثابتة، ورغم اعترافها بأن غاية الشعور الدينى هو التسامى بالعالم الدنيوى. يمكننا تفسير هذه الرؤية بالتدين العميق والتفاؤل الجماعى والتواضع الملموس أمام حقيقة العالم، فإذا كان الفكر العربى الإسلامى لم يهد للبشرية مفاهيم فلسفية عميقة فإنه أهداها أعمالاً فنية ساحرة. فى اعتقادنا أنه من الضرورى أن نأخذ فى الاعتبار هذه العناصر عند دراستنا للسينما الواقعية

المصرية؛ فالهدف ليس نفى الطابع التمثيلى لصورة الحارة بقدر ما هو دراسته على مستوى آخر خارج إطار فكرة نقل حدث أو خطاب واقعى ومحقق فى شكل مصور أو خيالى، و يمكن لأسطورة الحارة فى السينما أن تستخدم كنموذج واضح لهذا التفاوت الملازم للوسيط السينمائى بين انطباعية الواقع وواقعية الانطباع.

إن هذا الواقع المقدم عبر الوسيط السينمائى لا يتيح للمخرج ولا للمشاهد الفرصة للتحرر من قيود المعرفة والموضوعية؛ ربما نجح السينمائيون المهتمون بالحارة فى التحرر - عبر الصورة الفيلمية - من مادية الأشياء وشروط الفائدة الفنية وسطوة المعنى، لكنهم ظلوا أسرى للمقاييس العلمية للخطاب الاجتماعى والتاريخى السائد. فهم يرون أنه ليس ثمة تشابه بين الشيء وصورته، لكنهم يفسرون "صورة الشيء" اعتماداً على قواعد تفسير "الشيء ذاته" والتى من ضمنها المنطقية والموضوعية. وتفضى هذه الرؤية غالبًا إلى اعتماد الفيلم على النقد الاجتماعى وتراجع البعد التشكيلى إلى المكانة الثانية أو الثالثة.

ويؤكد فريدريك لوبى Laupie فى كتابه "درس فلسفى عن التمثيل" على العمق الشعرى لكل صورة ولكل خيال:

> "إن لوحة سمك الورنك لشاردان Chardin على سبيل المثال، ليست سمكة معلقة فى خطاف! إنها تتسامى فوق الشيئية والوظيفية وكل ما يرتبط بالموضوعية لتكتسب قيمتها من فائض المعنى والإيحاء والصدى، إنها ليست مجرد شيء، بل فرصة، فرصة تفاعل بين الخيال والحساسية والمنطق "(٩٧).

ومن منطلق مفهوم "الفرصة" الذى يشير إليه لوبى، تتخطى السينما حدود العلاقة بين المقدس والدنيوى، بين اللا مادى والمادى، بين الإيمان والمطالب الاشتراكية، بين الخيال الذى لا يخضع لقيد أو التزام والسعى لنقد الواقع التاريخى والاجتماعى، لسنا

هنا بإزاء تطبيق شكل غربي على محتوى محلى بل بإزاء تلاقى ضدين، بإزاء ابتكار للخصوصية الفنية وخلق لخيال يتحدى المنطق العقلانى والفكرى ليطلق العنان للتعبير الحركى والشفوى. تتبدى تلك الفرصة من خلال ممارسات قد تبدو غريبة على سياق السينما العالمية المتعارف عليه ويتم انتقادها بسبب تلك المفارقة، مثل كثرة الأغنيات والرقصات فى الفيلم المصرى أو زيادة مساحة الحوار على حساب الصور المرئية.

تظل إذًا مسألة التمثيل رئيسية، فالأمر لا يتعلق بالنسبة لفنان العصور الوسطى الإسلامية ببسط الخيال ليشمل الوجود أو لتضمين الخيال والحلم فى الواقع بقدر ما يتعلق بإدراك التمثيل، لا المحاكاة، كبديهية لا تنفصل عن الوجود المادى والروحى للإنسان. لقد استطاع الفنانون المسلمون صياغة رؤيتهم وحساسيتهم الفنية فى سياق تاريخى ملائم للإبداع فى وقت كان يتم فيه – وفقًا لما أورده ابن خلدون – تدريس العلوم والتقنيات فى العالم المتحضر باللغة العربية، وهو سياق مختلف تمام الاختلاف عن ذلك الذى شهد بدايات السينما المصرية. فمصر لم تكن فقط واقعة تحت نير الانتداب البريطانى والتخلف بعد حصيلة أربعة قرون من الاحتلال العثمانى والرجعية الدينية، بل كانت أيضًا تفتقد كلية شروط التقدم الحديثة مثل الصناعة والمؤسسات العلمية والتكنولوجيا الحديثة التى ظلت حكرًا على الغرب منذ بدايات عصر النهضة.

فى هذا السياق، نمت أسطورة الحارة حول مفهومى الأصل والمصير، حيث يمثل هذان المفهومان دعامات الفكر المسكون بهاجس الزمن والأفول والموت، والذى تسعى طقوس القص الأسطورى والمحاولة المحمومة لتجاوز زمنية ومحدودية الكائن البشرى للتخفيف من حدته، ويمكن إرجاع هذه الفكرة الحديثة عن الحارة إلى أول مواجهة حقيقية مع الغرب، أى إلى الحملة الفرنسية على مصر(١٧٩٨ – ١٨٠١). أما السينمائيون المصريون – الذين تأثروا بالفلسفات الاجتماعية الأوروبية ومشروعات النهضة المتتابعة التى صاغها محمد على ومن جاءوا بعده – فقد قاموا بطرح مسألة التمثيل الفنى على مستوى آخر أكثر التصاقًا بقضايا الواقع والنهضة، وهو تصور

يختلف عن طرح فنان العصور الوسطى الإسلامية فى أوج انتصاراتها الفكرية؛ فعندما نجحت التقنيات الحديثة فى خلق أسطورتها الخاصة، أراد بعض السينمائيين تحقيق نوع من التجانس بين الانبهار بالتقنية العالية للعالم المعاصر والتمسك بالجذور الممتدة للإرث الفنى والفكرى العربى، وبالتزامن مع هذه الحركة، نمت حركة فكرية وفنية كان هدفها مقاومة منطق الفاعلية السردية، وفكرة المردود الاقتصادى والديناميكية المنطقية للآلة التكنولوجية الغربية، وفى مجال السينما لما تمثله السينما الأمريكية فى هوليود. وقد استندت هذه المقاومة على الأيدولوجيا الماركسية أو بالأحرى على قوانين الفكر الاشتراكى الأوسع انتشاراً، من هنا تأتى أهمية كتاب "سفير أمريكا بالألوان الطبيعية" (١٩٥٤) الذى ينتقد فيه المخرج كامل التلمسانى سينما هوليود من وجهة نظر ماركسية، ويعيب عليها – ضمن ما يعيب – نسقها السردى نو المنطقية الخادعة وأيديولوجيتها الليبرالية القائمة على الصراع والاحتكار وسطوة المردود المادى على الفن. وفى كتابه الثانى "عزيزى شارلى" (١٩٥٦) تناول كامل التلمسانى حياة شارلى شابلن وأعماله وأشاد بأفلامه وبخاصة "البحث عن الذهب" و"الأزمنة الحديثة"، كما فضح أساليب النظام الرأسمالى التى انتقدها شابلن بشدة واستنكر آثارها على فن السينما.

يمكننا أن نضع معظم أفلام الحارة لصلاح أبو سيف فى سياق الفكر الاشتراكى حيث نجد إرهاصات الأفكار القومية المرتبطة بضرورة إصلاح المؤسسات العامة، وبإشكالية الديمقراطية والتمثيل الديمقراطى للشعب وتصوير الحارة بوصفها صورة مصغرة للبلد. فى فيلم الفتوة (١٩٥٤)، تدور الأحداث فى مكانين نقيضين: سوق الخضار بالقاهرة، وقصور الباشوات التى يجتمع فيها أصحاب القرار المتحكمون فى السوق والمتآمرون مع كبار التجار ضد المصلحة العامة، ويمتزج التمثيل هنا ومسرحة علاقات الصراع بين الجماعتين، كبار التجار بالحارة والباشوات العاطلين بالوراثة والأرستقراطيين من جهة، وصغار التجار والعاملين معهم من جهة أخرى. كل أنشطة

هؤلاء وأولئك تبدو ممسرحة وتخضع لنسق طقسي محدد، يتجلى عبر أشكال وممارسات الفساد والطموح والحب والزواج والخيانة، عندئذ تنغلق دائرة الصعود الطبقي والانحدار الأخلاقي على ذاتها وتأتي نهاية الفيلم مشابهة لبدايته: مهاجر جديد يصل حديثًا من قريته ويتلقى في لحظة وصوله صفعة مهينة على عنقه، ورغم هول المفاجأة يترك القروي من ضربه يمضي إلى حال سبيله بعد أن يقنعه من حوله بأن الأمر لا يغدو كونه حادثًا عارضًا. تتأرجح رسالة الفتوة من جهة بين قيم المساواة والإخاء التي يحترمها الجميع والمصاغة وفقًا للقيم المحلية - أهمية الكرامة واحترام الحياة - وبين صراع رأس المال والمصالح الاجتماعية المصاغة وفقًا لنموذج الدولة-الأمة والتي تضر بسكان الحارة، من جهة أخرى. و يبدو سكان الحارة وكأنهم حسنو النية يصدقون وعود التغيير، وكأنهم ليسوا على علم بالمناورات السياسية التي تحاك من حولهم، مخلصين بذلك للتصور المعتاد عن "سذاجة الشعب وطيبته الموروثة". إن المسرحة المتكررة لهذه العلاقات تفتح الطريق أمام دراسة أعمق لطبيعة ووظائف الحياة اليومية، وهو ما سنحاول تحليله في الصفحات التالية.

رابعًا: طقوس اليومي والمعاش

حتى يتسنى لنا فهم وظيفة الطقس في حياة سكان الحارة، الذين يحتفظون بشيء من الولاء لأسلوب حياة قديم، يتعين علينا أولاً التوقف عند مفهوم الزمن في الثقافة العربية وعلاقته بمفاهيم الحركة والمستقبل وكلاهما أساسي في فهم أبعاد الطقوس اليومية. الزمن عند العرب هو الزمن الذي يمر، هو المدة المتقطعة، هو سلسلة متواصلة من اللحظات المنسابة، وفقًا للكندي (٨٧٣ - ٧٩٦)، فإن الزمن يمثل كينونة تراكمية: الزمن اللا نهائي يحوي الزمن العارض، ولقد كتب لويس ماسينيون Massig-non في كتابه "الكلمة المعطاة" أن الزمن بالنسبة للمؤقتين (وهم مفسرون وعلماء كانت وظيفتهم تحديد مواقيت الزمن)، هو عبارة عن "كوكبة مجرة من اللحظات"[٩٨] ويؤكد

ماسينيون أيضاً على أن الزمن بالنسبة للمسلم قابل للرجوع إلى الوراء وفقاً لمشيئة الله. ويعطى مفهوم الزمن الذى يتخطى البنية الخطية عند المفكرين المسلمين أهمية كبرى للجانب الشعورى والمكثف للمدة (الزمن المنقضى)، ويعرّف مالك شبل الزمن الشعورى الذى لا يمكن قياسه بمنطق المردود المادى على أنه:

"زمن لا تاريخى، أبدى، شكل من أشكال الجنة المفقودة التى يبلغها الإنسان فى داخله... إن الزمن الشعورى (...) يعتمد على العاطفة واللا منطق مما يجعله أقل "إنتاجية" بصورة كبيرة، غير أن العرب لا يرون فيه سوى الإيجابيات الحقيقية للحياة الاجتماعية ولتكيف الإنسان مع إيقاع الأيام بغض النظر عن فكرة المردودية الخالصة"(٩٩).

ويؤكد صلاح ستيته أن الزمن كالشكل لا وجود نهائى له، الشكل يتكون من سلسلة نقاط تتحرك والزمن هو سلسلة من اللحظات فى حركة دائمة:

"إن الزمن نفسه فى الإسلام لا شكل له ولا استمرارية: إنه مجرد متوالية من اللحظات لا ينتظم ترتيبها فى شكل ضرورى أو واحد (...). بما أن الله هو الواحد الدائم، فإن الفن الإسلامى، حتى ينأى بنفسه عن تهمة التجديف، ركز على فكرة التغير، وهذا ما يفسر ظهور فن الأرابيسك"(١٠٠).

فى "كتاب الفكر والواقع المتحرك"، يعرف برجسون Bergson المدة الزمنية باعتبارها كلاً لا يتجزأ، تدفق فى حركة دائمة يتجلى فى استمرارية الحياة الشعورية و يتم إدراكه من خلال الحدس، إن الإنسان يعيش فى وهم الزمن المتعاقب الخطى القابل للقياس، وتنبنى على هذا الوهم فكرة أسبقية وجود واقع ممكن (فى الماضى) حتى قبل تحققه (فى المستقبل)، و يرى برجسون أن لهذا المفهوم للزمن وللواقع سابق الوجود

آثار شديدة السلبية، مثل اتباع منطق ماضاوى لا يتقبل فكرة فاعلية الزمن أو إنتاجيته ولا فكرة الخلق والتجديد، وحتى يتم التخفيف من حدة هذا المنطق، يجب - وفقًا لبرجسون - "إخضاعه لمدة زمنية يتبدى فيها الجديد باستمرار ويظهر فيها التطور بوصفه حدثًا خلاقًا"(١٠١). فى إطار هذا التعريف، يقابل برجسون بين الفهم والحدس فى علاقتهما بعمل العقل وبالفترة الزمنية المنقضية فيقول:

> "إن الفهم عادة ما ينطلق من الثابت ويحاول خلق الحركة من خلال عدة ثوابت متراصة، أما الحدس فينطلق من الحركة ويقرها أو على الأحرى يدركها بوصفها الواقع نفسه ولا يرى فى الثبات سوى لحظة مجردة، آنية، يدركها عقلنا على أنها حركة، إن الفهم عادة ما يعتمد على الأشياء، أى على الثابت، ويجعل من التغيير عرضًا يضاف إليها، أما بالنسبة للحدس فالحركة هى الأصل، أما الشىء فهو قطع يتم فى الصيرورة"(١٠٢).

ودون التوقف طويلاً عند مفهوم المدة الزمنية عند برجسون، نشير بصفة مبدئية إلى التقارب الممكن بين هذا المفهوم عند برجسون و فكرة الزمن المدرك حدسيًا عند المفكرين والفنانين العرب والمسلمين فى العصور الوسطى. يمكننا أن ننظر إلى العلاقة بين الزمن والحركة باعتبارهما وحدة واحدة تسهم فى إلقاء الضوء على الممارسة الاجتماعية التى تهمنا فى هذا السياق، أى ممارسة الطقس اليومى.

يشمل مجال دراسة الطقوس الممارسات اليومية ونشاط السكان الاجتماعى والمهنى، الذى عادة ما يكون مقننًا وفقًا لتلك الطقوس. وقد استرعت انتباه السينمائيين المصريين ثلاثة مجالات أساسية للممارسات الطقسية تتمثل فى طقوس الألفة والتزاور وطقوس الموت والحداد وطقوس العمل والمهنة، تبرز فى المجال الأول الاحتفالات الدينية والموالد والزيارات العائلية ومآدب الطعام وحفلات العرس وعادات الذهاب إلى السينما أو الجلوس على المقهى، أما المجال الثانى فيشمل طقوس الحداد المختلفة التى تمتد من

لحظات الاحتضار وحتى مشاهد التطهر التى تصاحب الموت ومشاهد الجنازات، وفى مجال العمل والمهنة، تشمل طقوس العمل المختلفة وأيضًا التعاملات الاقتصادية (بين التاجر والمشترى) ونقل المعرفة (بين المستجد وصاحب العمل) وتقديم الخدمات (بين الطبيب والمريض). ترتبط الدوائر الثلاث بشكل أو بآخر بفكرة المقدس حيث نجد أن كثيراً من الأفعال التى تتم فى إطارها هذه الطقوس يقع تحت تأثير الفرض الملزم أو التحليل والتحريم بالمفهوم الدينى أو الروحانى كما سنوضح فى هذا الفصل.

ا- نطاق الألفة والتزاور

تأتى أعياد المسلمين – وهى الأكثر شيوعاً على الشاشة – بوصفها مناسبة لتقوية صلة الجماعة بالسماء ولتوطيد أواصر التكافل بين الأفراد والتأكيد على الارتباط بالعالم المادى، وذلك من خلال عدد من الرموز والطقوس. تخرج هذه الأعياد (عيد الفطر وعيد الأضحى والمولد النبوى وموالد الأولياء) عن إطار الزمنية الثابتة بما أن مواقيتها تعتمد على الرؤية العينية للهلال كما أن التقويم القمرى يحدد ببداية ونهاية الشهر العربى ولا يخضع لأية حسابات رياضية وذلك خلافًا للتقويم الشمسى. يؤكد ماسينيون فى دراسته القيمة عن مفهوم الزمن فى الفكر الإسلامى أن هذا الإدراك المتقطع للزمن " منع المسلم من التنبؤ ببدايات الشهر اعتماداً على الحساب، إذ كان يتعين عليه مراقبة الهلال على أن يشهد رؤيته شاهدان"[١٠٢]. فلقد اختار المسلمون لحظة واحدة فقط لكى يسبغوا عليها صفة الكمال، إنها لحظة القيامة التى لن يكون سوى الله وحده شاهداً عليها، وبالتالى فإن النقصان يشوب كافة أيام الوجود الأخرى فتظل أسيرة لفكرة تأخر اليوم المشهود، يوم الحساب. ويمكن اعتبار الأعياد الإسلامية فى هذا الإطار، فترات راحة زمنية وتدريب على اتصال غير مكتمل مع كل ما هو إلهى، وسوف نتناول فى الصفحات التالية كيف قدمت أفلام الحارة هذه الأعياد وكيف صورت الطقوس المرتبطة بها.

تميز الإخراج السينمائى لبعض الطقوس الدينية بازدواجية ذات مغزى، فمن ناحية نجد تقيداً حرفياً بتعاليم القرآن والتزاماً توثيقياً واقعياً يتحكم فى فكر السينمائيين وفى اختياراتهم الفنية، ومن ناحية أخرى نجد مرونة جاءت بها العادات والتقاليد الشعبية التى تداخلت مع الطقوس الدينية الإسلامية وأتاحت للسينمائيين مساحة حرية قياساً بالقواعد الدينية الصارمة. ينطلق الخطاب السينمائى فى أفلام الحارة فى إطار هذه الازدواجية التى تتعدى حدود ما يتوقعه المشاهد وتخرج عن التقاليد السينمائية المستقرة، حتى لو أدت حرية التعبير هذه فى نهاية الأمر إلى فرض رؤية إيجابية مثالية عن العالم الشعبى.

فى فيلم العزيمة (كمال سليم، ١٩٣٩)، يتيح شهر رمضان تصوير ممارسة أهل الحارة للشعائر الدينية إلى جانب العادات الاجتماعية المرتبطة به فيتعرف المشاهد على التزام الشخصيات بالتعاليم الدينية من خلال المبالغة فى إظهار المواظبة على الصلاة والصمت الذى يحلّ على الحارة فى رمضان بعد أذان المغرب، وألعاب وأغانى الأطفال بعد الإفطار، وفانوس رمضان، وزينة الشوارع وازدحام المقاهى بعد الإفطار، غير أن بعض الشخصيات فى الفيلم تتعامل مع شعائر الشهر بقدر كبير من الحرية قد يصل إلى حد اختراق القوانين المتعارف عليها اجتماعياً ودينياً: فصاحب الفرن، الأب الطيب المتفهم لابنته فاطمة والخاضع تماماً لزوجته المستبدة، لا يكف عن شرب الخمر فى رمضان، أما ابن الباشا فيلتقى أصدقاءه الفاسدين فى البار دليلاً سافراً على تخطيهم الأوامر الدينية ليس فقط فى عدم الالتزام بالصيام ولكن أيضاً فى تناول الخمر.

وفى فيلم السوق السوداء (كامل التلمسانى، ١٩٤٥)، وفى وقفة عيد الفطر، يذهب اثنان من أثرياء الحى الجدد إلى الكباريه، وتظل زوجة أحدهم وابنته حتى الفجر تترقبان عودة الأب وقد استبد بهما القلق، يعود الأب مترنحاً ومبتهجاً قبيل الفجر فيما يتقدم من عمق الكادر أحد المواكب الدينية رافعاً الأعلام الخضراء تصاحبه موسيقى الإنشاد الدينى والابتهالات، يتوقف الأب عند عتبة المنزل لسماع المنشدين وهو ينظر

فى ورع إلى السماء وفى يده زجاجة عطر بيخاخة، وهى أدوات تدل على بذخ سافر ومستفز فى زمن الحرب، فالخمر والعطر دليل على أن الأب وبالرغم من تدينه المصطنع قد اغتنى على حساب أبناء الحارة الذين يبيع لهم السلع الأساسية بسعر فاحش.

وفى فيلم لك يوم يا ظالم (صلاح أبو سيف، ١٩٥١) ، نسمع فى البداية تكبيرات صلاة عيد الفطر ونرى بعض سكان الحى من الرجال وهم ذاهبون للاغتسال فى الحمام الشعبى إشارة لأنهم اجتمعوا بزوجاتهم فى ليلة العيد، ثم نرى إحدى الجارات وهى تنادى على زوجها لأنه نسى الصابون... فى الشقة المقابلة، تظهر لنا الكاميرا امرأة تسجد وتصلى لنعرف فيما بعد أنها عمة البطلة (أنصاف) وحماتها، ويختلط التناقض الواضح بين الشقتين وما يتم فيهما من أعمال ببعض الإشارات الإيروسية، فالجارة تشير بطريقة ضمنية للممارسة الجنسية وتظهر فى الوقت نفسه شفقتها على أنصاف المتزوجة من ابن عمها المصاب بالسل والذى يسمع سعاله من خارج الكادر. هكذا يدرك المتفرج أن المسافة بين الدينى (العيد) والدنيوى (الممارسة الجنسية)، بين النقى والنجس، بين المباح والمحرم، ليست مطلقة وكثيراً ما تستثير هذه الحدود الغائمة بين الممارسات المتزامنة شعوراً خاصًا بالزمن المتغير على الدوام، زمن يتحرك ويتواصل فيه لحظات متناقضة ظاهريًا لكنها تربط عضويًا بين المتناقضات.

وإذا كانت بعض الطقوس تتوافق وفروض الدين، فهناك طقوس أخرى تبدو منافية لروح الإسلام السنى، إن الطقوس الدينية التى يلتزم بها أهل الحارة من المسلمين (مثل صلاة الجمعة، صيام رمضان، والاحتفال بالأعياد الدينية) تقوى من الروابط الاجتماعية وتدعم شعور التكافل والاتحاد، أما الطقوس السلبية كزيارة أضرحة المشايخ فى الأعياد فتبدو وكأنها ممارسات خرافية ترفضها السنة، فى السينما الكلاسيكية، يقدم احترام الطقوس باعتباره قيمة ينفرد أهل الحارة وأولاد البلد بالمحافظة عليها والالتزام بها. أما فى أفلام الثمانينيات، فنجد بعض التحفظ تجاه الطقوس الدينية والروحية التى تقدم بوصفها فعلاً فرديًا غير منطقى لا بوصفها

ممارسة جماعية ضرورية لبقاء ووحدة الجماعة؛ فعلى سبيل المثال تم تناول شعوذة العامة التى كثيراً ما انتقدها الفكر البرجوازى من خلال الاتجاهين الكوميدى والميلودرامى فى الأفلام القديمة، مثل مقابلة الشيخ العراف فى فيلم إسماعيل ياسين فى مستشفى المجانين (عيسى كرامة، ١٩٥٨) التى لا تثير قلق المشاهد بقدر ما تثير تعاطفه وضحكه. إن إحدى الخصائص المميزة لمشهد زيارة العراف هى السخرية من هذه الممارسة وفضح كواليس الشعوذة وقراءة الطالع، غير أن العراف فى هذا الفيلم يخرج منتصراً مستغلاً سذاجة أهل الحارة ليساعد زوجة فى الانتقام من زوجها الخائن أو عاشقًا ولهانًا فى الفوز بقلب جارته.

فى المقابل تتخذ زيارة الأضرحة فى أفلام درامية كثلاثية محفوظ شكلاً دراميًا واضحًا وتصور على أنها قمة الخضوع والجهل الذى تعانى منه الشخصيات النسائية تحديداً، فأمينة الزوجة المتفانية فى خدمة زوجها والتى لا تخرج أبداً دون استئذانه، تنتهز فرصة غيابه لزيارة ضريح ومسجد الحسين. تبدو هذه الزيارة وكأنها الحدث الأهم فى حياتها المنغلقة داخل جدران البيت. كسر الأمر الذى فرضه عليها زوجها بعدم الخروج يبدو مبرراً لأسباب دينية: التبرك بزيارة الحسين و الوصل مع الله. وحين يعلم الزوج بخروج الزوجة دون علمه و دون أذنه، يقوم بطردها وإرجاعها إلى بيت أهلها ولا يسمح لها بالعودة ثانية إلا عند خطبة إحدى ابنتيها. فى مواجهة سلطة الزوج وسلطة الأب، يأتى المقدس وحده ليقدم تبريراً للخروج عن القوانين الدنيوية الظالمة حيال المرأة، كذلك تبدو سلطة الشيوخ والأولياء وكأنها تهدد سطوة الذكر وجبروته، وكثيراً ما تلجأ الشخصيات النسائية لسلطة الشيخ لمواجهة سلطة الزوج ويكون ذلك بالاحتماء بالأضرحة أو المساجد أو أماكن الشعائر، أو باللجوء للشيوخ والعرافين لحل مشكلة محددة تكون العلاقة مع الذكر عادة محورها.

فى هذا الإطار، تبدو شخصية الشيخ وكأنها مزيج من عدة شخصيات أسطورية منها شخصية الساحر أو الوسيط الروحانى المتصل بالعالم الآخر الذى يثير الرعب

والإعجاب ويكمن مصدر خطره الأكبر فى قدرته على تحريك ضحاياه من الجهلاء تحت مظلة المؤازرة والشفقة، فيتم اللقاء بين الشيخ وبين الزائر فى حلقة مغلقة على نفسها يتواصلان فيها مع الغرائبى والروحى والطقسى، وكأن للعلم الروحى منطقه الخاص كما أن للممارسات الطقسية التى هى من صنع الإنسان منطقها الخاص أيضًا.

ونرى أن اللغة هى الأداة الأساسية لنقل هذه المعرفة أو هذا "المنطق الروحانى"، غير أن لغة الشيخ ليست بحاجة لإيصال المعنى ولكن للإيحاء به، فهى مغلفة بغلالة أسطورية يلتقى فيها الشعر والإيقاع للتأثير على المشاعر وتغييب العقل. فى المقابل يستخدم الشيوخ والقائمون على خدمة أضرحة الأولياء اللغة كجزء لا يتجزأ من الطقس فهى الوسيط الذى يتيح بناء علاقة مع المقدس دون أن تحصره بالضرورة فى مفهوم الدين: فكثير من الأقباط يتبركون بزيارة أضرحة الأولياء المسلمين وكثير من المسلمين يمجدون قديسى المسيحية، كما نرى فى فيلم للحب قصة أخيرة (رأفت الميهى، ١٩٨٦) حيث نجد الزوجة التى تخشى على زوجها من الموت تتردد على ضريح الشيخ التلاوى والقديسة دميانة اللذين يزورهما المسلمون والمسيحيون على حد سواء.

إلى جانب الطقوس ذات البعد الدينى أو المقدس، تزخر أفلام الحارة بالطقوس الخاصة باحتفالات الميلاد والعرس وعادة ما تظهر فى شكل فترات توقف درامى يتطور الحدث فى أعقابها، أو فى شكل لحظة حاسمة تحدث تحولاً جذريًا فى الأحداث. كثير من الأفلام المصرية تبدأ أو تنتهى بعرس، فالزواج هو العلاقة الوحيدة المسموح بها فى الشريعة الإسلامية للقاء الرجل بالمرأة ولا يتم الاحتفال به إلا فى إطار السياق الدينى بحضور مأذون أو قسيس. لقد جعلت السينما من الزفاف طقسًا شعبيًا يعتمد على مفردات متكررة؛ فالاستعداد للزواج كليلة الحنة على سبيل المثال (وهو عنوان أحد أفلام أنور وجدى، ١٩٥١) وليلة الدخلة (مصطفى حسن، ١٩٥٠)، وحفل الزفاف أو

الفرح، ويوم الصباحية كلها لحظات يعيشها الزوجان والأقارب كأيام عيد متصل وتكتسب قيمة خاصة فى أفلام الحارة للدلالة مرة أخرى على خصوصية الجماعة وخصوصية طقوسها.

يصور الزواج فى بعده الجماعى الاحتفالى أكثر مما يصور فى بعده الفردى الذاتى كلقاء بين رجل وامرأة، كما أن المشاعر والأحاسيس عادة ما يعبر عنها تلميحًا لا تصريحًا، فالعلاقات الجنسية بين الأزواج تظل موضع تحريم وتابو وتخضع لمقص الرقابة أو لا تظهر أصلاً على الشاشة المصرية. يمكن إدراج أحداث الخطوبة والزواج وميلاد الطفل تحت شكل طقسى عام نطلق عليه "علاقات الألفة والتزاور" محور هذه الأحداث هو طقس الزيارة: زيارة الخطيبة، زيارات الأهل قبل وبعد الزواج، زيارة القبور أو الأضرحة فى حالة الحداد، ثم الزيارة الأكبر فى حالة وجود احتفال جماعى. تقوم هذه الأحداث على فعل وحركة وانتقال فى المكان والزمان عادة ما يؤدى إلى تغير فى الحدث الدرامى، ويمكن اعتبار الزيارة الصورة المفضلة فى الأفلام التى تسود فيها ما يسمى بالصورة-الحدث كما يعرفها جيل دولوز Deleuze فى الجزء الأول من كتابه عن السينما. عادة ما يقوم الفيلم بالمزج بين أنواع الصورة-الحركة الثلاثة (الصورة التى ترتبط بحدث، أو بالإدراك أو بالشعور والوجدان) والتى تظهر بوضوح من خلال عملية المونتاج وتسود وفقًا لنوع الفيلم ولبصمة المخرج. وخلافًا للصورة-الإدراك، وللصورة-الشعور، فإن الصورة-الحدث تعتبر بمثابة الشكل الجامع للفيلم الواقعى والذى صنفه دولوز Deleuze ما بين شكل كبير (مثل أفلام رعاة البقر والأفلام النفسية الاجتماعية) وشكل صغير (كما فى الأفلام البوليسية وأفلام الكوميديا والكوميديا الاجتماعية). ويمكن إيجاد أوجه تشابه عديدة بين أفلام رعاة البقر بوصفها النموذج الأمثل للصورة-الحدث وبين أفلام الحارة المصرية، نتناولها بكثير من التفصيل فى الفصل التالى حيث نتوقف بصفة خاصة عند صورة راعى البقر فى مقاربة مع صورة الفتوة.

إن عملية الصورة-الحدث هى عملية "اكتشاف لثنيات العالم الذى ينتج عنه إمكانية تأثير الأشياء علينا والأثر الذى من الممكن أن نحدثه نحن فى الأشياء"(١٠٤). ومن جهة أخرى ووفقًا لتعريف دولوز للواقعية ولاستخدامها المتكرر لما أسماه الصورة-الحدث:

> "لا تتجلى الصفات والقدرات فى أماكن عادية، ولا تمتلئ بها العوالم الأولية، بل تتجسد مباشرة فى أمكنة وأزمنة محددة، جغرافية وتاريخية واجتماعية. كما أن المشاعر والنزعات لا تتبدى إلا من خلال السلوك، فتظهر فى صورة انفعالات وعواطف تتحكم فى السلوك، تضبطه وتعيد ضبطه. تلك هى الواقعية (فالواقعية تتكون من) أوساط تبرز الصفات وسلوك يجسد المشاعر، أما الصورة-الحدث فهى العلاقة بين الأوساط والسلوك، ومختلف الأشكال التى تتخذها تلك العلاقة"(١٠٥).

وبطريقة موجزة، يمكننا القول إن الفيلم هو أرابيسك من اللقطات تتلاقى من حيث الأساس الفلسفى مع تعريف جيل دولوز للقطة السينمائية: "اللقطة هى الحركة فى بعدها المزدوج: امتداد لجزيئات هى جزء من كل فى المكان، وتغير لكل يتحول فى المدة الزمنية"(١٠٦). وقد رأينا كيف تتوالى الطقوس وفقًا لنفس المنطق: الكل المتغير والقطع الذى يتم فى المدة الزمنية.

الزيارة هى إذًا فعل طقسى يسمح بتحويل وضع من حالة إلى أخرى عبر فعل فردى أو جماعى ذى أثر اجتماعى خاضع لقواعد معينة، فى فيلم هذا هو الحب (١٩٥٨)، يرسم صلاح أبو سيف صورة كاريكاتورية للزيارة الأولى التى تقوم بها أم لفتاة تبغى خطبتها لابنها، تلعب دور الأم-الحماة الممثلة مارى منيب التى تخصصت فى هذا الدور فى أفلام الأربعينيات والخمسينيات حتى صارت فى الذاكرة الجماعية تجسيدًا لشخصية الأم المتفانية والحماة المسيطرة المثيرة للضحك عادة، تتم زيارة

الفتاة المراد خطبتها وفقًا لطقوس محددة هدفها الكشف عن مواهب وقدرات الفتاة ومواضع جمالها، فتقوم حماة المستقبل بإجراء بعض الاختبارات لها كأن تمرر يدها أما عينيها للتأكد من أن نظرها سليم أو تشد شعرها للتأكد من أنها لا تضع باروكة أو تطلب منها كسر بندقة بأسنانها كي تتأكد أنها لا تركب طقم أسنان وتستعلم منها عن مدى إجادتها للطهي والخياطة كي تتأكد أنها ليست مسرفة وأنها قادرة على حسن إدارة ميزانية الأسرة، تستاء كل من الفتاة وأمها من هذه الطقوس غير أنهما تدركان أنه لا مفر منها وأن هذه التقاليد يجب احترامها بوصفها اختباراً على كل فتاة بكر تتمتع بصحة جيدة اجتيازه بسهولة.

تسهم لغة الجسد ومراحل الزيارة المختلفة فى استعراض عدد كبير من الحركات تهدف إلى إحداث نقلة إيجابية فى حياة الفتاة (الانتقال من العزوبية إلى الزواج) وإرساء قواعد المراقبة شبه البوليسية للحماة وتحكمها المطلق فى علاقة الزوجين، وقد بنى هذا المقطع على تركيب متقن وكوميدى للقطات المتوسطة واللقطات العامة على عين الفتاة أو على أسنانها وهى تقشر البندق، وهو استدعاء مباشر لعنصر الإدراك الوجدانى المميز للقطة القريبة على الوجه وسط مجموعة من الأفعال المتأصلة فى الوسط الشعبى وفى سياق تاريخ محدد، وذلك فى وقت حاسم تزداد فيه حساسية المثقفين المصريين حيال خطاب تحرير المرأة.

إن طقس الزيارة الودية أو العائلية الذى يهدف إلى تقوية روابط الجيرة والتى تراعى فيها أصول اللياقة وتظهر علامات الترحيب والفرح يمثل استعراضًا لإحدى مفاهيم الزمن التى تستند لأصل دينى والتى تعد فى الغالب امتداداً لتقاليد وعادات شعبية وثنية، وعادة ما تكثر زيارات "الأبواب المفتوحة" فى أفلام الحارة، وهى مشاهد تتيح للكاميرا حركة تصوير مرنة عبر لقطات عامة مختلفة للشخصيات فى حالة حركة مستمرة تساهم فى إضفاء نوع من الحيوية على الكادر. فى فيلم العزيمة، تذهب مجموعة من النساء بصحبة بناتهن لتهنئة أم محمد على نجاح ابنها فى الجامعة... بابا

الشقة مفتوحان: الأول على السلم الذى يفضى إلى الدور الأعلى والثانى على مدخل العمارة، يعطى البابان المفتوحان للزيارة طابعًا وديًا يخص علاقة الجيرة حيث يتبدى الكرم من خلال مظاهر كإزالة الحدود المكانية وانفتاح المكان الخاص على المكان العام. يتمدد زمن الفيلم حتى يُظهر هذا الانبساط فى علاقات الجيرة وليفسح المجال أمام عدد من التفاصيل الصغيرة التى تؤدى إلى إبراز البعد العاطفى للوقت الذى لا مردود له سوى هذا الود الذى تظهره أم محمد لضيوفها. يمكن النظر للوقت أيضًا باعتباره زكاة أو تبرعًا بالزمن لا يكف فيلم الحارة عن تأكيد أهميتها على علاقات الشخصيات الاجتماعية.

غير أن الزيارة الودية والعائلية لا يكون لها دائمًا نفس المعنى، ففى الفيلم ذاته وبعد انقضاء فترة الفرح، ينقلب الوضع ونرى نساء الحى المشتعلات غيرة يجلسن فى صالون محمد بعد زواجه من فاطمة، لكنهن هذه المرة يدبرن مؤامرة للقضاء على هناء الزوجين، فبكشفهما سر عمل محمد فى أحد متاجر الأقمشة الذى اضطر لقبوله للوفاء بالتزاماته، تظهر النساء كرههن الكامن وتشهد الوظيفة السردية الخاصة بهن تحولاً حقيقيًا. تفسر الزيارة هنا بطريقة مختلفة، ويتمدد الزمن وتحاط المؤامرة تحت أعين النساء وابتساماتهن الماكرة. يتم تصوير المشهد فى لقطات قريبة ومتوسطة تفصل بين أفراد الجماعة وتقترب من دواخل نفوسهم وليس من خلال لقطات عامة جامعة كما فى الزيارة الأولى.

أما بالنسبة للرجال، فإن مظاهر الألفة تتبدى بينهم بصفة خاصة فى مجالس المقاهى، ولقد سبق أن بينّا وظيفة المقهى فى تحديد الملامح المكانية للحارة، ووضحنا كيف أن وظيفته التواصلية أوسع بكثير من وظيفته الأساسية بوصفه مكان لقاء لتناول المشروبات. على سبيل المثال لا الحصر، نجد فى فيلم خان الخليلى (عاطف سالم، ١٩٦٦)، أحمد عاكف الموظف (يقوم بالدور عماد حمدى) ينتقل للإقامة فى حى خان الخليلى التاريخى هربًا من قذائف الألمان على القاهرة أثناء الحرب العالمية الثانية.

ويبرز الفيلم مكانين مهمين يلتقى فيهما سكان الحارة فى حياتهم اليومية: المخبأ الذى يتكدسون فيه خوفًا على حياتهم، والمقهى حيث يدور حديث الرجال حول الحرب والنساء والعمل. يرى أحمد عاكف فى المقهى مكانًا يتيح تواصلاً سهلاً مع الجيرة وفرصة ثرثرة حول أحوال الحارة تصاحبها حركات وإشارات ذات مغزى وذلك على عكس المخبأ الذى يبدو مكانًا عدوانيًا قاسيًا تتبدى فيه أنانية البشر.

وفى مقابل المقهى فى فيلم خان الخليلى، يبرز البار - الذى يديره خواجة يونانى كما جرت العادة - بوصفه مكان فسوق، يتردد عليه الشباب بعد يوم عمل ومن بينهم أخوه رشدى (حسن يوسف) الذى يصاب بالسل ويموت فى نهاية الفيلم. تبرز الكثير من أفلام الحارة - كما فى العزيمة والسوق السوداء والفتوة وزقاق المدق والجوع على سبيل المثال لا الحصر - هذا التناقض بين المقهى الذى يرتاده المخلصون لقيم الحارة والبار الذى يرتاده الغرباء والملعونون والمتمردون الذين يتعرضون لنكبات الحظ. إن هذا التناقض الأخلاقى لا يرجع بالضرورة إلى تناول المشروبات الروحية التى يحرمها الإسلام، فعادة ما لا تفقد شخصيات الحارة بعدها الإيجابى بسبب تناول الخمر أو تعاطى الحشيش، بل يرجع إلى طبيعة طقس الألفة الذى يخلقه كل من المكانين، فلكل منهما نظامه الحركى الخاص ومضمونه السردى المختلف؛ إن طقس المقهى لا ضرر منه، وهو يستدعى فكرة الخير أكثر من استدعائه فكرة الشر وذلك سواء تعلق الأمر باجتماعات العمل أو بالأحاديث الودية، وعادة ما تصاحبه أنواع من ألعاب التسلية (شطرنج، كوتشينة، طاولة)... أما طقس البار فيرتبط باليأس العميق وغدر الحياة ونوع من عدم الالتزام الأخلاقى الذى يزيد من جاذبية الشخصيات لكنه ينبئ فى الوقت ذاته عن النهاية المأساوية التى ينتظرها رواد المكان، ويتخذ استسلام الشخصية للخمر أحيانًا طابعًا مؤثرًا وأحيانًا أخرى مضحكًا، نظرًا لاتسام التصور العام عن البار بالسذاجة. إن الحركات التى تؤديها الشخصية فى البار تعكس شعورًا قويًا بالإحباط وتضرب [illegible] فى تراث من شعر الخمريات الذى يمجد الخمر وتأثيرها الساحر

على الإنسان. ومن هنا تأتى أهمية فكرة احتساء الخمر فى حد ذاتها التى تتحكم فى حركة المشهد على حساب الحوار، ما بين المقهى والبار، تبرز المسافة ما بين الهذيان والمنطق، بين اللا مبالاة واليقين. وكثيراً ما نشعر أن الأماكن مسيجة على المستوى السردى كما على المستوى الأخلاقى، فقلما تنتقل الشخصية الواحدة من مكان إلى آخر إلا لإحداث تحول واضح فى الخط الدرامى، فيما يظل القاسم المشترك بين المقهى والبار هو هذا الشعور بالألفة والمشاركة الذى يسهم الطقس فى خلقه.

ب- نطاق الموت

تمثل زيارة القبور طقس حداد يرتبط أيضاً بنوع من الاحتفال، خاصة عندما تقوم المرأة الشعبية بزيارة الأقارب الموتى فى أول أيام العيد الصغير والعيد الكبير. لقد التزم المسلمون فى مصر بهذا التقليد الذى ترجع أصوله للعهد الفرعونى بل وزادوا على أيام الأعياد والاحتفالات الدينية طقوس يوم الجمعة. غالباً ما تكون مقابر المسلمين محاطة بجدار وتشبه الغرف الجنائزية القديمة، كما قد تحوى غرفة صغيرة مغلقة يجتمع فيها أهل الميت ويقومون بتوزيع الصدقات على فقراء المدافن، ويسكن هذه الغرف فى الوقت الحالى عدداً من الأسر المعدمة. فى فيلم السقا مات (صلاح أبو سيف، ١٩٧٧) المأخوذ عن رواية يوسف السباعى، يعيش شوشة السقا (عزت العلايلى) حالة حداد حزناً على وفاة زوجته، ويشغل البعد الفلسفى للموت والحداد خلفية الأحداث إلى جانب شخصية غريبة هى شخصية صديق شوشة الذى يقتصر عمله على حمل الجثمان على كتفه حتى القبر وهو يردد: الله هو الدايم، ولا دايم غير الله، وتقدم مشاهد الجنازة فى هذا الفيلم من الداخل من وجهة نظر صديق شوشة (فريد شوقى) هذا الشخص البذىء القادر على مواجهة مظاهر وطقوس الموت دون أن يرتجف له جفن، وحين يموت نتيجة جرعة حشيش زائدة فإن شوشة هو من يقوم بحمل جثمانه ومرافقته حتى القبر ويصطدم مرة أخرى برعب النزول إلى حفرة القبر.

وفى أحد أجمل مشاهد الفيلم، نجد شوشة وحيداً فى الديكور المتقشف لساحة أحد المساجد الداخلية، محاطًا بالأعمدة، يصيح بلا صوت وهو يبحث عن هذا الموت الجبان الذى يتربص بالمرء وينقض عليه فجأة دون سابق إنذار. يتمدد الزمن وتتمسرح الحركة ويكتسب الحوار شاعرية مستقاة من شعرية نص يوسف السباعى الرومانسى، وتنطلق صرخات اليأس والتمرد فى الحيز المكانى الموحش البارد للمسجد - المصور من زاوية عليا - كما لو كانت الأعمدة الشامخة تسحق الإنسان وأسئلته المتشككة التى تظل أبداً بلا إجابة، وينتهى المشهد بتهاوى شوشة الذى يخر ساجداً ككتلة مستكينة بلا ملامح فى فضاء معمار المسجد الثقيل. فى السقا مات، تبدو طقوس الدفن وكأنها لحظات موت ممسرحة، تتبدى مسرحيتها عبر المسافة المرسومة حيال شعور الفقد من وجهة النظر الداخلية للسقا وأيضًا عبر لحظات الأسى التى تعكس إيمان شوشة بالله "الدايم" وفى الوقت ذاته عدم فهمه القانون الإلهى الذى يضع حداً لحياة الإنسان فجأة وبلا سابق إنذار.

وفى فيلم خان الخليلى، نجد أن مكان نزهة العاشقين هو الربوة المتاخمة لمدافن البساتين، وأثناء مرور رشدى أمام قبر عائلته يقوم بشراء أزهار لوضعها على القبر ثم يهدى نوال خطيبته إحداها. إن معنى هذا المرور المتكرر على المقابر يستدعى إيحاءات مشئومة حيث يصاب رشدى بالسل ويموت فى نهاية الفيلم فتسير خطيبته وحدها صوب الربوة التى تطل على المقابر، يتلازم التعبير عن الحداد وبعض مظاهر الحزن المبالغ فيها: الملابس السوداء، صرخات الأسى، لطم الخدود والصدر (القريب من فكرة جلد الذات عند بعض المسيحيين والشيعة)، غير أن الحدود بين الحياة والموت تظل فى كثير من الأحيان مختلطة وتكون القبور مكانًا للقاء المحبين ومكانًا للتطهر ولتحرير الطاقة، تتداخل فيه خيوط المأساة الإنسانية وخيوط الدراما السينمائية.

وفى فيلم عفاريت الإسفلت (أسامة فوزى، ١٩٩٥) يطرأ على زيارة القبور تحولاً شيقًا، يتجرد فيه الفقد من سياقه ويفقد فيه الموت شيئًا من رهبته؛ تبتعد زيارة القبور

فى هذا الفيلم عن فكرة الاعتكاف وتوزيع الصدقات - كدلالة على الشعور الدينى بإحياء ذكرى المتوفى - لتصبح القبور ملاذاً للعلاقات المحرمة التى تتم فيها ممارسة الجنس والعنف وأعمال فجور تذكر بمشاهد من فيلمى فيرديانا وجميلة الصباح للويس بنويل Bunuel يجتمع فيها الموت بصور الشبق واللذة.

يتكرر تجريد الموت وبالتالى طقس الحداد من رهبته فى عدد من أفلام الحارة التى أنتجت فى الثمانينيات والتسعينيات. فى فيلم يوم مر يوم حلو، تتم مسرحة الحداد من خلال الشخصية النسائية الرئيسية وهى خياطة تقوم أحياناً بدور الندابة بحيث يبدو الحزن والمواساة وكأنهما من متطلبات المهنة، وفى فيلم أى أى (سعيد مرزوق، ١٩٩٢) وخلافاً للتقاليد الإسلامية التى تقضى بالتعجيل بدفن الميت، تؤجل ابنة الميت دفنه حتى تنفذ وصية والدها بإقامة جنازة فخمة له وكأنه رئيس وزراء، هنا يصبح تأجيل الدفن وتخطى القاعدة الشرعية ممكناً فى إطار التناول الكوميدى أو الطموح للفانتازيا، وفى فيلم جنة الشياطين (أسامة فوزى، ١٩٩٩)، تتجول جثة متسكع فى الخمسينات من عمره ليلاً برفقة شلة من الشباب الذين يبدون غير مقتنعين تمام الاقتناع بموت صديقهم، وحين تصل الجثة إلى منزل المتوف المجهول، تجرى إجراءات الغسل على المكتب: الجثة ممددة على زجاج المكتب كمومياء فرعونية وصور الأسرة وصور الصبا مبعثرة تحت بنورة المكتب، ينساب ماء الغسل على المكتب وعلى الصور متخذاً أشكالاً هلامية كما لو كانت ذاكرة الميت تتلاشى للأبد.

يتطلب كل طقس إضفاء طابع استعراضى على أفعال وحركات هى بالأساس منطقية وضرورية إلى حد كبير، وفى طقس الموت والحداد يمكننا ملاحظة كيف أن هذا الاستعراض يرسم مسافة بينه وبين الموت وينجح من خلال جانبه المسرحى فى الحفاظ على دفقة الحياة، ولتوضيح تلك الأفكار، يمكننا أن نلقى نظرة أعمق على فيلم اليوم السادس (يوسف شاهين، ١٩٨٥) لتحليل هذه العلاقة بشكل أكثر تفصيلاً، العلاقة بين الطقس والمسافة المسرحية حيال الحداد. فى هذا الفيلم، المأخوذ عن رواية لأندريه

شديد Chédid، يصاب الطفل حسن بمرض الكوليرا، وفي محاولتها لإنقاذه تدخل جدته صديقة (داليدا Dalida) فى صراع مع الزمن... فستة أيام هى التى سوف تحدد مصير الطفل، إما الموت وإما البعث. تصمم صديقة على قهر الموت المحدق وتنطلق فى أرجاء المدينة عبر عدد من الرحلات تؤدى بها فى النهاية إلى الإسكندرية. يقوم بناء الفيلم على دوائر من الأحداث المتكررة التى تتخذ طابعًا طقسيًا ودراميًا يجعل تطورها الزمنى يبدو وكأنه انعدام للزمن أو زمن مجمد. إن خصوصية المسرحة تتلخص فى خلق بنى مصغرة تتحدد مكانيًا بخشبة المسرح (أو ما يشابهها فى كادر السينما) وسرديًا بعدد من الأحداث والشخصيات محدودة العدد، يدور النصف الأول من الفيلم فى حارة تم بناؤها فى الاستوديو، أما النصف الثانى فيدور فى قارب نيلى يحمل صديقة وحفيدها صوب البحر. وتأتى تصورات شاهين عن هذين المكانين بشكل ممسرح: ديكور ليس به من الواقعية سوى النذر اليسير، كاميرا ساكنة معظم الوقت، دخول وخروج الشخصيات من يمين ويسار الكادر، كادر متوسط قريب من الشخصيات فى مقابل ندرة اللقطات العامة، القليل جدًا من المشاهد الخارجية وبخاصة فى أرجاء المدينة أو على ضفاف النيل.

على مدار الفيلم، تقوم صديقة بتكرار طقوس حماية الطفل والدفاع عنه وذلك لعبور مساحة الستة أيام بسلام دون أن يكتشف مرض الطفل المبلغون عن حالات الكوليرا أو الأطباء الذين يقومون بزيارات تفتيشية للمنازل، عندما تكتشف الجدة مرض حفيدها، تقوم بتخبئته بعدد من الملايات تستخدمها كستائر (مسرحية) حتى تخفيه عن النظرات المتطفلة لعكا، القرداتى. ثم فى الليل تضع جسد الطفل العليل على عربة كارو وتسير بها عبر الحارة حتى تصل لمنطقة وسط البلد حيث تختبئ مع الطفل فى حجرة غسيل على سطح عمارة تطل على النيل (هى إذًا ليست بعيدة عن النهر الذى سوف يصل بها إلى البحر مع الطفل المحتضر وعكا).

وفى القارب، تغطى الطفل بغلالة سوداء، ثم فى عشية اليوم السادس، تبخر القارب لطرد الأرواح الشريرة وتقوم برفع الغلالة بحرص شديد لتكشف عن شبح طفل يبتسم، كل حركات الحماية المتكررة للطفل، كل رحلة سفر من الحى الشعبى للمدينة ثم منها إلى للبحر تبدو وكأنها طقوس وتعازيم لإبعاد الموت ودرء خطره.

إن فكرة ال "كما لو أن" التى تتجلى فى الطقوس المسرحة التى تقوم بها صديقة تمضى بنا، عبر الرحلة النهرية، نحو الأمل فى بعث ممكن للطفل. فمن المعروف، أن الماء مفيد خاصة بالنسبة لمريض الكوليرا، وطقوس الماء هدفها الحماية أيضاً. صديقة تتصرف وكأن الماء قادر على إنقاذ الطفل وكأن القارب قادر على حمله نحو الشفاء كما يبدو المراكبية وكأنهم مؤمنون حقًّا بإمكانية تحقق المعجزة؛ وحده عكا، المتفرج الحاذق على كل تلك الطقوس، يتنبأ بموت الطفل ويراه واقعًا فتلقى به صديقة فى النهر عقاباً له على مجرد التعبير عن إمكانية موت الطفل. ففى المخيلة الشعبية، للكلمة سطوة الحقيقة وهى قد تجلب المصيبة بمجرد التفوه بها لذا تؤمن صديقة بضرورة عدم ذكر كلمات مثل المرض أو الموت خوفًا من أن يستقر المرض فى جسد حفيدها ويؤدى إلى موته. والشهود لا يجرءون على تحويل الكوليرا إلى "كلمة" واشتراكهم فى الطقوس يتم فى صمت، وفى جو يسود فيه الكتمان لتحل لغة الحركة والإيماءات والنظرات محل الكلمات.

لا تنفصل مسرحة الموت عن مسرحة الرحلة، أى المسافة المقطوعة، وتفرض نفسها بقوة من خلال صورة القارب التى تبدو وكأنها المقابل الموضوعى لخشبة المسرح، ولعل من المفيد التذكير هنا بأن الكثير من أساطير الموت القديمة تلتقى حول صورة الرحلة باستخدام القارب، فرحيل الميت يبدو كما لو كان رحلة طويلة نحو المجهول، وفى مصر الفرعونية كان المصريون يعبرون نحو الضفة اليسرى لدفن موتاهم وكانت مركبة شمسية تنقل جثمان الملك نحو السماء، أما الإغريق، فكانوا يعهدون لكارون، ابن إله الليل، بمهمة عبور أنهار الجحيم، حاملاً روح الميت. وفى القرن السابع عشر كان تعبير

"انتقل إلى القارب" يعنى فى اللغة الفرنسية "مات". يبدو إذاً القارب وكأنه مكان تتجسد فيه فكرة المسافة المقطوعة فى دائرة الجزع.

غير أن القارب فى الفيلم يتنبأ بموت الطفل ويتيح ميلاداً جديداً لصديقة ويختصر المسافة بين الحياة والموت حين يتحول إلى مركبة شمسية بدلاً من أن يتحول إلى قارب نجاة يبتعد بالطفل عن الموت ويصل به إلى بر النجاة كما أملت صديقة. رحلة الشخصيات فى اليوم السادس ليست إذاً رحلة ما بعد الموت بل هى رحلة نحو الموت، والمسافة ليست فقط مقطوعة بل مفروضة، والبعيد غير المتاح يعبر عنه تقنيًا بقرب الشخصيات الموجودة فى القارب فى الكادر من خلال لقطات قريبة ومتوسطة، وإذا سلمنا بعدم إمكانية التحرر من الزمن فعلينا أيضًا أن نسلم بعدم إمكانية التحرر من المكان، أو من المسافة سواء فى القرب أو البعد. إن رحلات صديقة تسير بنا دائمًا نحو البعيد، ولطالما اعتقدت أنها تقترب من قدرها، غير أنها فى الواقع تزداد ابتعاداً عنه فتظل أسيرة فكرة ما لا يدرك وما لا يمكن استعادته، الأيام الست، الموت، الخلاص.

إن مسرحة طقس الموت والسفر، ووجود عرض داخل العرض وإدراك المسافة لا يمكن أن يتم بمنأى عن عملية الترميز: هكذا يتحول كل عنصر إلى موقع تلتقى فيه التقاربات الأكثر غرابة والأكثر بديهية فى المخيلة كما يرسمها الفيلم. يتحول الموت إلى شىء أو أداة ليقول حقيقة أكبر من الفناء وتتحول معه الأمكنة والأشياء لتغير وظيفتها أو تكشف وظيفة أخرى كانت خافية: عربة الإسعاف التى تقتحم عدة مرات الحارة تتحول لأداة موت لا لوسيلة إنقاذ، بل وتصبح رمزًا لبطش السلطة العاجزة الأعمى وللانهيار السياسى التام فى أعقاب الحرب العالمية الثانية، وتفقد غرفة السطوح خاصيتها كمخبأ لتتحول إلى سجن، كما تغزو الكوليرا غرفة الصف الذى كان المدرس يلقى فيها فى بداية الفيلم نصائحه عن قواعد النظافة والصحة وتتحول من نافذة على الحياة إلى قبر، كما يحكم بالفشل على كل حركات وتنقلات الشخصيات للفرار من الموت أو لقهر عنصر الزمن. لكننا نرى هنا بعض الملامح التى تميز شخصيات يوسف

شاهين، إنها دائمًا ما تتخطى حجم أدوارها وتذهب إلى أبعد حد فى أفعالها التى عادة ما ترتبط بأفكار مجردة كالتضحية والتفانى والوطنية لتصب جميعًا فى فكرة المناداة بالحرية، تلك المفردة الأهم والأقوى فى أفلام شاهين.

وارتباطًا بفكرة مسرحة الطقس، تأتى رمزية الحركة سواء على المستوى البصرى الأفقى أو الطولى شديدة الثراء فى فيلم اليوم السادس؛ صديقة لا تكف عن صعود السلم ونزوله كما هو الحال فى حجرتها التى تصل إليها عبر ثلاث درجات نزولاً - فمستوى ارتفاع الحارة أعلى من البيت - كما لو كانت الحارة خشبة مسرح متخيل والبيت هو الكواليس، وفى بيت الممثلة زينات بوسط البلد لا تكف أيضًا عن صعود ونزول السلم المؤدى إلى غرفة الغسيل على السطوح.

ولأن هذه الحركة الرأسية هى الحركة التى تتكرر يوميًا بطريقة آلية لذلك تكتسب هذه الرأسية معنًا خاصًا فى اللحظة المأساوية التى يرتفع فيها الطفل حسن على صارى المركب فى حركة فريدة من نوعها تقربه من الشمس ليتطلع بعيدًا نحو الإسكندرية. إن رأسية هذه الحركة تتناقض بالطبع مع أفقية احتضار حسن، فالاحتضار يرتبط وأفقية الجثمان الذى يتجه نحو القبر ونحو الأرض، نحو المنبسط. فقط الروح لمن يؤمنون بوجودها تنطلق رأسيًا نحو السماء نحو مطلق متخيل ومأمول ومرتفع، هل كان حسن ميتًا بالفعل لحظة صعوده التراجيدى؟ هل أسلم روحه للصارى قبل أن يترك جسده يتهاوى فى جوف المركب؟ إن تفسير معنى هذا المشهد ليس بعيدًا عن هذا الطرح. غير أن المثير للدهشة، أن المشاهد المصورة فى المركب لا تتبع هذه الحركة الأفقية التى أشرنا إليها: فالمركب تبدو وكأنها لا تتحرك على سطح النهر مما يزيد من إحساسنا بأنها مركب "مسرحية"، وحده تعاقب الليل والنهار هو الذى يشير إلى تقدمها... كما أنه من النادر أن يتغير المنظر على ضفاف النيل من مكان إلى آخر، فالقرى تتشابه على ضفتيه، واللقطتان العامتان اللتان يقدمهما شاهين مع أغنية الفيضان التى يشدو بها الملاح النوبى تعملان على تأكيد هذا التعاقب. لقطتان تحملان

ملامح الكارت بوستال السياحى. من بعيد، يُظهر القارب الشكل الهرمى لبالات القطن جرانيتية اللون التى يحملها القارب والتى تبدو على شكل "مصطبة" ذات درجات ثلاث كتوابيت الفراعنة أو كالهرم المدرج، فى أفق حزين وشاحب بين أسى صديقة واحتضار حسن. فى بداية الفيلم، يتساءل حسن عن معنى كلمة "بالة القطن" ويرد عليه المدرس بأنه من المبكر جداً أن يعرف معناها، وكان المدرس يحكى قصة حب وغواية مسرحها بالات القطن. ويتخذ تغير وظيفة شكل البالة هذا بعداً مأساوياً حين يرتبط بفكرة الموت، لأن حسن سوف يعرف فى النهاية ما هى بالة القطن...ففوقها سوف يلقى الموت وفى قلب المخبأ الذى صنعته له صديقة بين البالات الهرمية سوف يدفن...هكذا نجد أنفسنا بإزاء أعلى درجات الفعل فى الوجود عندما تقترن المعرفة بالموت.

ولعل من أبرز سمات هذا الفيلم هى عملية استبدال وظيفة ومعنى الأشياء، إذ تكتسب العلامات فى حركتها هذه أهمية قصوى فى طقس اليومى فبقلبها وظيفة الشىء تتغير معنى الطقس تماماً، تتحول بالات القطن إلى توابيت فرعونية تجعل الطفل يبدو وكأنه أمير نزل عن العرش. بنفس المنطق يتحول الصارى إلى صليب فى المشهد الأخير للفيلم عندما يرى حسن البحر وهو مرفوع على الصارى فى سلة من جريد النخل فنشهد هنا ذروة التعبير عن دراما موت البراءة المبكر. إن صلب حسن ونزوله من الصارى يستدعى صوراً من العقيدة المسيحية غير أن صعوده يستدعى صوراً أكثر قدماً، وتنوع الدلالات لا ينم فقط عن الحركة بل يشير أيضاً إلى تعددية ثقافية مركبة: فالصارى قد يعبر عن الصليب كما قد يعبر عن السلم الذى كان المصريون القدامى يعتقدون أنهم يبلغون السماء القريبة بواسطته، لكن القراءة المسيحية لمشهد الصارى تجعل من شخصية صديقة صورة لمريم العذراء ومن شخصية حسن صورة للطفل يسوع.

يتخلل طقس الحداد وطقوس الألفة والتزاور والعمل شعوراً دينياً يعبر عن نفسه كما رأينا عبر الحضارات الثلاث، الفرعونية والمسيحية والإسلامية. أما تراث الحداثة

الأوروبية فيعيد تشكيل بعض العلاقات المهنية دون أن يلغى الروح التقليدية أو التراثية، فتتحول الطقوس التى تظهر على الشاشة إلى ممارسات تواصل يحركها دفء المشاعر كما تحركها الصداقة فى اختيار وممارسة المهنة.

ج- نطاق المهنة والعمل

يكتسب مفهوم العمل بعداً قدسياً ويغدو طقساً يمارسه جميع سكان الحارة على اختلاف عقائدهم باعتباره ملمحاً من ملامح الإيمان، فقيمة العمل هى قيمة دينية واجتماعية فى آنٍ واحد، وهى تتجلى فى أوجه عدة ولكنها تظل - غالبًا - مرتبطة برؤية عاطفية عن المدة الزمنية وعن الحركة المتحررة من قيد المكان. وليس بنادر أن يكون مكان العمل هو طرف رصيف، أو ركن فى حارة ولا أن تتسع الحركة التى تتم فى هذه المساحة الضيقة لتشمل حياة بأكملها. يبدو مفهوم العمل مطاطاً، فهو يرتبط بفكرة الإيمان وفكرة المردود، ليس فقط المادى بل الجماعى، كما أن قيمة الفرد فى المجتمع تتحدد بعمله؛ ففى القرآنٍ إقرار بأن الفرد يستقى قيمته لا من جنسه أو من نسبه بل من تقواه التى هى فعل يرتبط بالقول والسلوك، أما فى العصر الحديث فيمثل العمل أحد الموضوعات الأساسية فى الميثاق الناصرى كما يعبر عن ذلك شعار "العمل شرف، العمل عبادة".

فى السينما المصرية، ظهر موضوع العمل (ونقيضه البطالة) بطريقة مكثفة فى الفترة ما بين ١٩٣٠ و١٩٤٠ ثم شاع مرة أخرى فى أفلام الثمانينيات. وما بين شخصية العاطل عن العمل فى فيلم العزيمة وبين تلك التى تظهر فى فيلم يوم حلو يوم مر، شهد مفهوم النجاح الاجتماعى ومفهوم البطالة تحولاً كبيراً، ففى أفلام الثلاثينيات، نجد أن رؤية أكثر ليبرالية تدعو للاتجاه لقطاع المشروعات الخاصة قد حلت محل التمسك بالوظيفة الحكومية، فى حين يظهر البطل-الضد فى أفلام الثمانينيات عاطلاً

عن العمل مضطراً لقبول كافة أشكال الأعمال الموسمية وممارسة أكثر المهن تبايناً لسد احتياجاته الأساسية، كلاهما أسير لنفس الحلم، حلم الصعود الاجتماعى، غير أن الأول يؤمن بالقيمة الأخلاقية للعمل، أما الأخير فإنه يحاول تحقيق نفس الهدف ولكن دون بذل الجهد اللازم لذلك معتمداً على الصدفة والحظ. وخلافاً للحياة الرغدة الهادئة التى يصورها فيلم كمال سليم العزيمة، من خلال شعار (البيت والعائلة والثروة)، فإن فيلم خيرى بشارة يوم مر يوم حلو يقدم نمط حياة غير مستقر، وصولى دون أن يكون بالضرورة مداناً من قبل الجماعة، عالم تصير فيه العائلة مفككة، ويفقد فيه البيت قيمته الأنتولوجية الخاصة، ولا يخضع فيه تحقيق الثروة لأى معيار أخلاقى، عالم يعترف أيضاً بالتخاذل والاستبياع كقيم جديدة تعبر عن الإحباط العام الناتج عن الأزمة الاقتصادية والسياسية منذ بداية السبعينيات.

فى السبعينيات، تأرجحت السينما بين شكلين من أشكال التعبير عن النجاح الاجتماعى تأثراً بتغير النظام السياسى فى أعقاب وفاة جمال عبد الناصر. وفقاً لأمينة حسن، الباحثة فى علم اجتماع السينما، ارتبط مفهوم النجاح الاجتماعى باتجاهين، اتجاه ذو صبغة يسارية يربط بين النجاح والعمل ذو الفائدة العامة والاجتماعية، واتجاه ذو صبغة رأسمالية يربط بين النجاح والمال الذى يتيح الحصول على الاحتياجات المادية ويسهل عملية الصعود الاجتماعى. غير أن الحدود بين الاتجاهين لا تبدو شديدة الوضوح إلى هذه الدرجة التى تقدمها أمينة حسن، كما أن فكرة النجاح الاجتماعى لا تقتصر فقط على أفلام السبعينيات. لقد طرحت أفلام السبعينيات العلاقة بين المال والترقى الاجتماعى فى بعد أكثر إشكالية وأشد نقداً من ذلك الذى طرحته أفلام الأربعينيات، كما أن الخلط بين الاشتراكية وبين الليبرالية كان سمة مميزة للسياسة الاقتصادية المصرية سواء فى العهد الملكى أو فى العهود الجمهورية العسكرية التى تلته. وفى السينما ظهرت أيضاً سياسات تحمل صبغة القيم الليبرالية والاشتراكية وأحياناً الإسلامية، فعلى سبيل المثال حين كانت مسألة المال تختفى من دائرة الضوء

باسم مثل أعلى جماعى يبرر صعود الأفندى ابن الحارة درجات السلم الاجتماعى فى إطار النظام الليبرالى، لم يكن العمل يرتبط بالضرورة بالمنفعة الجماعية بل بمنفعة استراتيجية ذات صبغة قومية كمواجهة الأثرياء المصريين الجدد الذين صنعوا أنفسهم بأنفسهم بالأجانب الذين يحتلون البلاد ويتحكمون فى اقتصادها. أما النجاح فى أفلام السبعينيات فيشير وفقًا لأمينة حسن لفكرة "البحث عن الفائدة الخاصة المرتبطة بقيمة المصلحة دون غيرها وذلك على حساب القواعد العامة والقيم الجماعية المستقرة المتعارف عليها"(١٠٧)، وسوف تفقد هذه القيم مكانتها فى أفلام العقدين التاليين ويتحرر الأبطال تمامًا من هذا الصراع الساذج بين المصلحة الخاصة والمنفعة العامة.

وفى أفلام المخرجين الجدد، ستفقد فكرة العمل شيئًا فشيئًا الكثير من قدسيتها وتتلاشى العقيدة الأخلاقية والدينية التى كانت تقف وراء فكرة أن العمل عبادة فى أفلام الرواد حتى الستينيات لتترك المجال أمام الوعى المتزايد بتراجع مكانة مصر الاقتصادية والسياسية. ويظهر واقع اجتماعى جديد مع سياسة الانفتاح الاقتصادى التى تبناها السادات فى السبعينيات؛ ففى أعقاب اشتراكية عهد عبد الناصر، استقرت رأسمالية شرسة وفوضوية لسياسة الاستهلاك الساداتية مع الإبقاء على بعض القطاعات تحت السيطرة الاشتراكية (كوزارة التموين على سبيل المثال)، أما قطاعات الزراعة والصناعة التى كانت قد شهدت بعض الانتعاش فى عهد عبد الناصر، فقد تراجع دورها بشدة فى عهد السادات، بما أن هذين المجالين بالذات أصبح المتحكم فيهما هو القوى الكبرى الدولية ومتعددة الجنسيات، وانفتحت الدولة على السوق الدولى كمستهلك لا كمنتج واقتصر مجال إنتاجها فقط على السياحة المهددة من قبل الهجمات الإرهابية الأصولية، استمر هذا الوضع حتى يومنا هذا وأثر تأثيرًا سلبيًا على صناعة السينما التى تئن هى أيضًا من مساوئ سياسة الانفتاح الاقتصادى. إن الدولة تتراجع من كافة مجالات الإنتاج الحيوية بما فيها مجال الإنتاج السينمائى الذى شهد

انتعاشًا فى عهد عبد الناصر لتقتصر على لعب دور التاجر/ الموزع و دور الرقيب / الشرطى.

تغيرت إذًا طقوس العمل فى شكلها وفى فحواها مع تغير السياق الاجتماعى والتاريخى ومع تغير الأنظمة السياسية. إن المنطق الدينى لسكان الحارة يعظم الصبر والرضا بما يأتى به الله إذ إن لحظات الحياة لا تبقى على حال، فالتغير والتحول وتحسين الوضع آتٍ لا محالة طالما المؤمن متكل على الله، تقف هذه العقيدة البدائية وراء عدد من الأفعال أو بالأحرى اللا أفعال التى يقوم بها أولاد البلد. فى فيلم العزيمة، ترفض فاطمة التحلى بالصبر الذى يدعوها إليه زوجها فيكون مصيرها الطلاق، أما زوجها فيكافأ على صبره بالمال والترقى الاجتماعى، إن الذى يحرك شخصية المسلم المؤمن ليس فقط الإيمان بالله، بل أيضًا الاعتقاد فى هذا الزمن الذى يفتقر إلى الكمال، هذا الزمن الذى يعاش على إيقاع الانتظار والأمل المتجدد والذى يتيح له تحمل مصاعب الدهر، فى هذا السياق يبدو الصبر وكأنه حالة توافق متجدد مع الزمن، وكأنه فضيلة على الجميع التحلى بها، ولا يبدو الانتظار وقتًا ضائعًا بل لحظة استثنائية، جسرًا مع الأبدى، مساحة تطهر تسمح للإنسان ببلوغ أعماق ذاته.

غير أننا لسنا بإزاء رؤية قدرية للزمن، بل بإزاء قبول لحدود الكائن البشرى أمام القدرات اللا محدودة للكائن الإلهى وتوافق مع قواعد الحياة الاجتماعية التى وضعها البشر. مرة أخرى نؤكد أن زمن الفعل وزمن العمل لا يقفان عقبة أمام زمن العاطفة (الزمن الداخلى)، إنه هنا بوصفه عاملاً مساعدًا على إنجاز العمل على أكمل وجه لا فى أسرع وقت، فبالنسبة لابن البلد، الزمن بلا مردود مادى، وحده العمل له هذا المردود لأنه الدلالة على عبادة الله والخضوع له.

إن علاقات العمل تنتظم فى حركة المجموعة التى تضع فى المقام الأول فكرة تصوير الجماعة باعتبارها وحدة متجانسة ومتحدة، وكما يؤكد عالم الاجتماع جون ميزونوف Maisonneuve تحيل "نحن" الجماعة إلى معنيين مختلفين: التواطؤ والتوافق.

فى التواطؤ نرجسية، وهو يخلق نوعًا من المحاباة والانغلاق داخل إطار الجماعة، ويحوى عدوانية افتراضية تجاه الآخر، أما التوافق فيتيح التواصل بين أفراد الجماعة وتحقيق الوحدة بينهم دون تلاشٍ للفرد. وفى الحالتين، يتخذ هذا الوجود بعدًا عاطفيًا حتى ولو تعلق الأمر بعلاقة عمل. إن الشعور بالانتماء لجماعة ينتصر على الوحدة ويعطى لكل نشاط اجتماعى دافعًا مشتركًا: تحقيق هدف ما أو صعود درجات السلم الاجتماعى، غير أن عمق الشعور بالانتماء يختلف من فرد إلى آخر داخل جماعة العمل مما يحدو بالبعض لبذل النفس وللبعض الآخر بالخيانة أو بالخروج عن الجماعة.

يتبدى انتماء الفرد للجماعة عبر الطقوس والاحتفالات والعلاقات الخاصة بين الأشخاص. وسوف نستعرض هذه الأفكار من خلال ثلاثة نماذج مأخوذة من أفلام الحارة فى الأربعينيات (عهد الملكية) والخمسينيات (الفترة الناصرية) والسبعينيات (حكم السادات) ونحاول من خلالها رصد تطور علاقات العمل وطقوس عبر العصور المختلفة. فى فيلم الورشة (استفان روستى، ١٩٤٠) الذى لعبت بطولته الممثلة والمخرجة عزيزة أمير، نجد زينب أمًا لشاب وحيد تمتلك جراجًا لإصلاح السيارات وتحاول أن تكمل مسيرة زوجها المتوفى وتحل محل أخيها مدمن الخمر فى إدارة الجراج فنراها تعمل جنبًا إلى جنب مع "الميكانيكية" وهى ترتدى ملابس الرجال. وتسير العلاقة بين زينب والعمال فى جو من الألفة وإن شابها أحيانًا مؤامرات يدبرها بعض العمال المهملين من أصدقاء الأخ المدمن الذين يحاولون استغلال هذه الصداقة بإثارة الأخ ضد أخته، وتتوالى المشاهد الخاصة بالعمل فى الجراج فى ظل خطاب يروج للعمل بصفة عامة ولعمل المرأة بصفة خاصة فى سياق مهنة تبدو حكرًا على الرجال؛ فمن جهة نجد العمال المجدين لا يتذمرون من ساعات العمل الإضافية ولا من كون امرأة تديرهم، ومن جهة أخرى نجد العمال الكسالى والذين يمثلون وجهة النظر الرجعية يحاولون إخفاء بلادتهم تحت عدد من ردود الفعل المناهضة للمرأة، وحين تقع زينب فى غرام مهندس فإنها لا تجرؤ على البوح له بأنها امرأة، و يقوم هو بمجاراتها ويعاملها

كرجل، أما بالنسبة للأخ الفاسد فسرعان ما يعترف بخطئه وينضم للجيش (الذى يعتبر رمزًا تربويًا شديد الذكورية) لخدمة الوطن والملك.

فى ديناميكية جماعات العمل، يتعين على الجماعة أن تقاوم تفكيك وحدة المجموعة ومواجهة عناصر داخلية (تخاذل البعض) أو خارجية (تهديدات بالحرب) تهدف لتشتيتها، إن تضامن جموع العمال فى فيلم الورشة يتوقف على تجانس المجموعة ووحدة أهدافها. و يأتى البعد العاطفى ليعضد هذا الاتحاد حول شخصية زينب؛ تلك المرأة المثابرة التى تحظى باحترام الجميع والتى تنجح فى إنقاذ العمل ممثلة بذلك الصورة التلقائية البسيطة لصاحب العمل المثالى. وقد تزامن صعود الخطاب المناصر للمرأة فى العهد الملكى مع الوجود القوى للتجمعات اليسارية فى الساحة السياسية، ودلل التلاقى بين خطاب العمال المطالبين بحقوقهم والخطاب المناصر لتحرير المرأة على التغيير الاجتماعى الذى طرأ على الحى الشعبى كما نرى بوضوح فى الفيلم.

قبل مجىء زينب كانت جماعة العمال موجودة بالفعل وكان لديها عاداتها المحددة وطقوسها التى تراعى الهيرارقية والقيم التعاونية. وقد أعطى وجود المرأة، فى شكلها المتنكر، لهذه الطقوس طابعًا مؤثرًا يكاد يكون ميلودراميًا؛ فموعد العشاء أو ساعات العمل الإضافية هى أوقات متكررة فى يوم العمل ولكنها تصبح بفضل ظهور زينب أوقات مثلى للتواصل الإنسانى وللصداقة حيث تقوم زينب بتوزيع الطعام الذى طهته بنفسها على الجميع وتشاركهم طقس العشاء وساعات العمل الإضافية، الصورة المثلى هنا هى صورة المشروع الذى يبدو عائليًا أو تعاونيًا (على الرغم من أن العمال ليسوا مالكين للورشة ولا مساهمين فيها من وجهة النظر القانونية) حيث يتيح العمل قيام علاقات أخوة ويتحول لمتعة ويعضد شعور الانتماء الذى يساعد بدوره على استمرار الجماعة. كما تحظى إدارة زينب للمكان بإجماع مثير للدهشة إذا ما أخذنا فى الاعتبار جنسها وغرابة أن تمارس امرأة عملاً كهذا، وحين تقرر زينب الاستغناء عن العمال المشاكسين، فإن بقية العمال يقومون بنصرتها، إذ إن ثمة هدف واحد يجتمع

حوله الجميع: تحقيق الرقم القياسى فى خدمة العملاء وجعل الجراج أفضل جراج فى المدينة، وحتى يتحقق هذا الهدف يجب التخلص من الطفيليين بناء على موافقة جماعية لا على قرار فردى. هذه الصورة المثالية والإيجابية عن عالم العمال لا تخفى ثغرات خطاب المالك حتى لو كان هذا المالك امرأة متنكرة فى زى رجل، حيث أبقى الفيلم على علاقات السيطرة والقوة فى يد الملاك تماشيًا مع قيم النهضة الاقتصادية الوطنية المنتشرة فى ذلك الوقت.

فى فيلم الفتوة (صلاح أبو سيف، ١٩٥٧)، يلتف مجموعة من الشركاء حول الزوجين حسنية وهريدى، وتصير العلاقات الجماعية مهددة بسبب جفاء الزوجين اللذين يقومان بإدارة المشروع وبسبب غلبة المصلحة الشخصية لدى هريدى الذى يستغل أموال الشركاء لشراء لقب "بك"، ويتحول القرار الجماعى إلى قرار منفرد حين يسيطر هريدى على الإدارة على حساب الآخرين، ويتسبب تفكك الجماعة فى إفلاس هريدى. إن العلاقة بين صغار التجار الشركاء تتسم بقوة الاتحاد وشدة الانتماء للجماعة والهدف المشترك هو محاربة جشع التجار واحتكارهم السوق بإقامة نظام تجارى عادل ومنصف، يأتى تشكل الجماعة على المستوى المبسط للحارة كاستجابة للمثال الاشتراكى الذى يمثل التوجه الفكرى السائد لنظام الحكم الجديد فى العهد الناصرى، ومن هنا فإن تفككها يصبح دليلاً على الحياد عن الطريق وظهور عوامل خارجية (المنافسة الشرسة وقوانين السوق وإغراء الأرستقراطية) وأخرى داخلية (تلاشى الفاصل بين الحياة الخاصة ومصالح الجماعة) ساهمت فى إفشال الديناميكية الإنتاجية داخل الجماعة.

خارج طقوس العمل ورغم ارتباطه بديناميكية تكون الجماعات المهنية، يأتى الطعام الذى يتقاسمه الجميع ليظهر طبيعة العلاقات بين أعضاء الجماعة، فجملة "أكلنا عيش وملح سوا" هى بمثابة عقد يلتزم الشخص من خلاله بالإخلاص غير المشروط للآخر والتضامن التام معه، يتكرر هذا الطقس فى فترات الراحة أو فى نهاية يوم

العمل ليؤكد على عهد الصداقة والسلام المتفق عليه بين العمال، نجد هذا الطقس فى الفيلمين السابق ذكرهما دلالة على طيبة مدير العمل الذى يقوم بمشاركة العمال طقس الطعام ودلالة على التضامن العمالى الذى يؤلف بين العمال فى البؤس وفى الانتماء لطبقة الفقراء، وقد قدم شارلى شابلن صورة كاريكاتورية عن علاقات الصداقة وارتباطها بلحظة المشاركة فى الطعام فى فيلم العصور الحديثة حين "تبتلع" الآلة العامل ويضطر هذا الأخير أن يتناول عشاءه وهو بين عجلاتها.

فى فيلم خلى بالك من زوزو (حسن الإمام، ١٩٧٢)، نجد الديناميكية الطقسية للجماعة تتوافق والتمثيل العاطفى للعمل من خلال عالم الراقصات الشرقيات؛ تتكون الجماعة من راقصات ومغنيين وموسيقيين يلتفون حول الأسطى، التى هى فى العادة امرأة توقفت عن العمل بسبب سنها وتفرغت لتدريب الراقصات ولإدارة الشئون المالية للمجموعة، تلعب دور الأسطى فى الفيلم الراقصة الشهيرة تحية كاريوكا نجمة الأفلام الاستعراضية فى الأربعينيات التى كانت قد تقدمت فى السن وزاد وزنها بشكل لافت للنظر. زوزو ابنتها تدرس صباحًا فى الجامعة وترقص ليلاً فى الأفراح وتحاول التوفيق بين هذين البعدين المتناقضين فى حياتها اليومية، بين حياتها الجامعية الواعدة ومهنتها المرفوضة اجتماعيًا. ولما كانت صورة الرقص الشرقى مرتبطة فى كثير من الأذهان بفكرة الدعارة، فلقد أصر الفيلم على إبراز الجانب الفنى بها وعلى إخراجها من دائرة الحرام أو العيب، إن القواعد التى يخضع لها الجميع هى نفسها القواعد الجماعية التى يلتزم بها أهل الحارة: التضامن، التواصل والتراحم الى جانب القواعد الخاصة بجماعات الفنانين، أى تداخل الخاص والجماعى، احترام الهيراركية والتخصص، تقسيم درجات المهنة، فضلاً عن تطبيق القواعد التى تحكم العائلة خارج إطار رابطة الدم.

فى هذا الفيلم يبدو طقس العمل فى نفس الوقت كطقس للاستمتاع، مختلف بالطبع عن الطقس المهنى لمجالات العمل الصناعية أو التجارية، فهنا يتمحور إتقان

العمل حول الموسيقى والرقص وتتمحور أدواته حول الجسد من ناحية والآلات الموسيقية من ناحية أخرى، ولننظر كيف يُقدَّم مشهد الرقص فى حفل زفاف: فى المقدمة تظهر الراقصة الأولى للفرقة زوزو والمطرب الشعبى زوج أمها وفى الخلفية الأسطى والراقصات والمغنيين. كل فرد يقوم بدور محدد، فزوزو بمجرد ظهورها تلهب مشاعر المتفرجين وتنبرى فى الرقص مستغرقة فى عالمها الخاص على إيقاع الموسيقى المتسارع والمتعالى، والأسطى قائد أوركسترا تحاول المحافظة على تجانس وتماسك عناصر العمل، أما بقية الراقصات، والمسموح لهن بالاقتراب من الجمهور وملامسته جسديا، فيقمن بزيادة سخونة الإيقاع بحركاتهن ذات الإشارات الجنسية ويشرن فى الوقت نفسه إلى الراقصة الأولى التى تظل هى على المسرح بعيدة وغير قابلة للمس. ويبلغ سحر هذا الطقس ذروته حين ينخرط الجميع فى دوامة من الرقص والغناء حتى تنتهى الوصلة بتحية الراقصة الأولى للجماهير وخروجها من المسرح، يأتى تصوير الراقصات من زاوية أمامية فتواجهن بذلك الجمهور والكاميرا كما فى المسرح، وتأتى اللقطات القريبة لتبرز الأجزاء الممتلئة لجسد الراقصة وحركاتها المتواترة.

تتفاوت كثافة الطقس وفقًا لشدة إيقاع الموسيقى، فالبداية تكون على إيقاع الأداجيو البطىء الذى نستمع فيه إلى الناى والكمان ثم يتحول الإيقاع إلى ألليجرو يتسم بالخفة والمرح وتبرز فيه الآلات الإيقاعية وتزداد معه سرعة الرقص وإيقاعه، فى مقابل تموجات حركة جسد الراقصة الأولى الهادئة نجد، الارتجاجات العنيفة لصدور الراقصات الأخريات والمنطقة السفلى من أجسادهن ويتم إبراز الرقى الحركى وزى الراقصة الأولى من خلال النقيض أى من خلال إبراز فجاجة الراقصات من الدرجة الثانية أو السنيدة.

وإذا كانت زوزو تخجل من هذه المهنة لأنها تجبرها على كشف جسدها – المسكون أخلاقيًا بكثير من المحرمات –فإن خجلها يزداد لكون فن الرقص موصومًا بكونه يربط بين العرى والتسيب الأخلاقى، وإذا كان بعض زملاء زوزو من الطلبة

المحافظين بالجامعة يدينون مهنة زوزو باعتبارها من الكبائر، فإن زملاءها من المعتدلين يقرون بحقها فى الدراسة وفى ممارسة المهنة التى اختارتها بكل حرية خاصة وأنها أيضًا مهنة عائلتها، وتوارثها يعصمها من التقييم القاصر لمن يدخلون "الكار" دون سند تاريخى يدعمهم. لكن تجريد الصراع بين الجماعتين من البعد السياسى ينم - كما ترى أمينة حسن - عن نوع من الاستهانة وفقدان الوعى السياسى لدى مخرج معروف بكونه أحد أباطرة السينما التجارية: "إن القرار الصعب الذى اتخذته الحركة الطلابية (١٩٧٢) برفض الحل السياسى الذى طرحه النظام وتوجيه النضال لاسترداد الأراضى المحتلة وإرساء قواعد الديمقراطية تحول إلى مجرد مشاهد من فيلم غنائى تقول فيها حركة الشخصيات وكلمات الأغنيات والحوار كل شىء ماعدا قضية الحركة الطلابية. إن الاستعراض يضع صورة الطلاب بمنأى عن الواقع الحقيقى: الثورة، المستقبل المبهم، و القلق على مستقبل الأمة ويقصر صورة الطالب فى المشهد التاريخى على دور الكومبارس"(١٠٨).

لكن أكثر ما يهمنا فى هذه المشاهد هو تمرد زوزو على مجتمعها المهنى وعلى مجتمعها الدراسى على السواء وهو ما يغدو فى نظر كل من المجتمعين خيانة أو فى أحسن الأحوال خروجًا عن الطريق القويم، فالأم لا تلبث أن تكرر نفس الحجج: إنها مهنة الآباء والأجداد، والتنكر لها خيانة ليس فقط للجماعة بل لتاريخها الشخصى وهويتها، فى حين يبدو من وجهة نظر الأم أنه لا يوجد أى تعارض بين الدراسة الجامعية ومهنة الرقص الشرقى، غير أنه وبرغم ذلك، لا تتعرض زوزو للفظ من قبل الجماعتين التى تنتمى إليهما حتى وإن كان قرارها بالامتناع عن الرقص يؤدى بشكل طبيعى للفظها من هذه المهنة. فإن روح الجماعة التى تؤلف بين أعضاء المجموعة تضع علاقات العمل والتكافل فى إطار عاطفى قادر على احتواء حتى من هم رافضون لها. وتمرد زوزو لا يعرِّض جماعتها المهنية ولا الجامعية لخطر التفتت، إنه مجرد سحابة صيف لا تلبث أن تنقشع و ذلك لأن زوزو ليست زميلة المهنة ورفيقة الدراسة فقط،

بل هى أيضًا ابنة الحى والمثل الأعلى للراقصات الأخريات والفتاة المثالية التى انتخبها زملاؤها بالجامعة.

بالإضافة للعلاقات المهنية وعلاقات العمل، فإن سكان الحارة يتواصلون فيما بينهم ويتبادلون المعرفة والخبرات عبر مجموعة من التقنيات المعقدة الموضوعة فى خدمة الجماعة وفى خدمة التقدم المهنى، إن التقنية التى تلهم الكثير من الأساطير تبدو فى نفس الوقت ساحرة ومرعبة وليس أدل على ذلك من مثال المولوخ (الوحش) الآلى فى فيلم متروبوليس لفريتس لانج ولصورته الساخرة فى فيلم الأزمنة الحديثة لشارلى شابلن. وسوف تتأرجح صورة الآلة زمنًا طويلاً بين الوظيفة السلبية للشيطان والإيجابية للإله الحديث - فمجال التقنية - كما يقول جون ميزونوف - يمكن أن يمثل بالنسبة للكثيرين أساسًا بل وبديلاً للمقدس-[١٠٩]. فالتعامل مع التقنيات الحديثة كثيراً ما يستخدم بوصفه دليلاً دامغًا على تمدن الحارة، دليل يشكك فى بدائيتها الجماعية وفى اعتمادها على بنى قديمة. فى فيلم زقاق المدق (حسن الإمام، ١٩٦٣)، يحل الراديو محل الراوى الشعبى الذى كان يقوم كل ليلة بالتسرية عن رواد المقهى برواية السيرة الهلالية، ويتم التركيز على هذا المشهد من خلال نقاش يشارك فيه رواد المقهى، وهو نقاش كان - بالفعل - موجوداً بقوة فى أوساط المثقفين فى أربعينيات القرن الماضى، حول القديم والحديث، الأصالة والمعاصرة، نجد هنا حواراً شيقًا بين الراوى الشعبى وبين صاحب المقهى يوضح فيه الراوى كيف أن الراديو مصنوع من خشب ومعدن وأنه لا يأكل ولا يشرب ولا يعول أطفالاً، ويخلص من ذلك إلى كونه من عمل الشيطان! فيرد صاحب المقهى موضحًا أن الراديو هو أداة تطور وأنه ليس محرمًا كلحم الخنزير والخمر. وتحدث المفارقة حين يتم فتح الراديو فنستمع إلى راوٍ شعبى يقص السيرة الهلالية على الربابة؛ لا يخفى صاحب المقهى دهشته واستياءه من المفارقة غير أن الجميع يتفق على الاعتراف بسنة التقدم، ويشعر الراوى الشعبى بأفول نجمه وإبدال العمل المؤسسى الصادر عن جهة مجهولة والأقل تكلفة بعمله الذى كان

فى الماضى حيوياً بالنسبة للجماعة. ومن خلال تعميم الآلة، تتأكد الدولة من كونها تتحكم للأبد فى أذواق واختيارات الجموع: إسكات الراوى الشعبى ما هو إلا إتاحة فرصة الكلام للآلة وهى فوق ذلك تقوم باستعارة صوت الشاعر وفرض طابع مؤسسى عليه.

فى نفس هذا السياق، يأتى استخدام التليفون كأحد الطقوس المهمة فى أفلام الحارة، كثيراً ما يأتى استخدام التليفون للتعرف على شخص أو لإحداث تحول فى مجرى الأحداث. فى أفلام عدة من أفلام الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات، يبدو التليفون وكأنه الآلة التى يشير وجودها إلى درجة تحضر سكان الحارة وتبدو كأداة ضرورية (مساعدة أو معوقة) عند احتدام الأحداث، إن التليفون الوحيد الموجود فى فيلم العزيمة ملك للفران السكير. وتكتسب فاطمة ابنة الفران - الوحيدة فى الحارة التى أصابت حظًا من التعليم - مكانة خاصة لعدة أسباب، منها استخدامها للتليفون. وفى فيلم السوق السوداء (كامل التلمسانى، ١٩٤٥) يغدو التليفون الذى يملكه البقال الجشع المستغل سلاحاً ذا حدين فى الصراع بين الأفندى وبين تجار السوق السوداء. وفى نهاية الفيلم وبفضل رمز المدنية هذا، يتمكن الأفندى من الانتصار على أعدائه باستدعاء البوليس تليفونياً فيأتى البوليس بعد انتهاء المعركة لإقرار الأمن فى الحارة. وكثيراً ما نجد فى أفلام الحارة امرأة تطلب من أحد الأفندية ضرب رقم تليفون لها أو تبليغ رسالة عبر الهاتف لشخص آخر. ويتحكم مالك التليفون فى اتصال سكان الحارة بالعالم الخارجى كما فى فيلم حارة الحب (عزالدين ذو الفقار، ١٩٥٨) حيث يقلب التليفون مرتين فى الفيلم تطور الحدث الدرامى، فمن خلال التليفون يتخاصم الحبيبان ويتصالحان، وبسبب غياب التليفون يصبح العرض الأول للفنان الشاب مهدداً بالفشل نتيجة قطع سلك تليفون فى المسرح وصعوبة الاتصال بقائد الأوركسترا الذى فقد وعيه وغاب عن العرض.

فى مجتمع تغلب على سكانه الأمية، يقوم التليفون بوظيفة تشبه وظيفة العرضحالجى حين كان يكتب رسائل وشكاوى أهل الحارة ممن لا يجيدون القراءة والكتابة، فالتليفون مثله مثل الدراجة والراديو والتليفزيون وبصفة أوسع الكتاب والجرائد هى من مقومات الإنسان العصرى، المتعلم بل والواعى سياسيًا، مثل الجزار فى فيلم العزيمة حين يقوم بشراء حصان يتفاخر به بين أبناء الحارة فيؤكد بلاهة شخصيته التى هى أمية ورجعية، وذلك خلافًا لمحمد أفندى الذى يركب الترومای وأحيانًا الحنطور. فى عصرنا الحالى الذى أصبحت فيه هذه التقنيات فى متناول أغلبية سكان المدن الكبرى، تظهر الفروق على مستوى درجة الثراء وامتلاك التقنيات الأحدث؛ فالفيديو يحل محل الراديو أو التليفزيون فى سياق الوجاهة الاجتماعية وتحل السيارة محل وسائل المواصلات العامة، والمحمول محل التليفون وألعاب الفيديو محل ألعاب الموالد والسيرك، وحين تضمن أسطورة الحارة فى السينما هذه التقنيات فى الحياة اليومية للسكان تماشيًا مع تطور الحياة الاجتماعية للمصريين، فإنها تجعل حدودها مفتوحة ومنفتحة على كافة الأشكال الجديدة لخطاب الجماعة، كما أن تجدد هذا الخطاب يرتبط بقوة بتجدد الوسائط والمجالات التى ساهمت فى نشأته.

د- وظائف الطقس الاجتماعى

يلخص جون ميزونوف وظائف الطقس كالتالى: التحكم فى المتغير، تخفيف حدة القلق، التواصل مع الإلهى أو مع القوى الخارقة أو المثالية، تحقيق نوع من التوازن الاجتماعى بتقوية الروابط الاجتماعية إلى جانب إرساء قيم التواصل والترابط[١١٠]. وقد كتب يقول: "إن كل جماعة (سواء كانت صغيرة أم كبيرة)، كل مجموعة تتقاسم الانتماء لهوية مشتركة (والتى يعبر عنها كثرة استخدام ضمير الجماعة " نحن") تشعر بالحاجة للحفاظ على المعتقدات والمشاعر التى تقوم عليها وحدتها ونموها"[١١١]. ووفقًا لهذا المنظور، سوف نقتصر هنا على تحليل ثلاث وظائف رئيسية للطقس.

أولاً: وظيفة التمثيل representation، يستقر الطقس فى عمق التمثيل الاجتماعى بصفة عامة والسينمائى بصفة خاصة، ويلعب دور الوسيط عبر وسائل وأدوات متنوعة وعبر قوى ذات طابع مقدس إلى حد بعيد (الطبيعة بالنسبة للمؤمنين بقوى الطبيعة والله بالنسبة للمؤمنين بعقيدة التوحيد والمجتمع بالنسبة لفلاسفة الاشتراكية،... إلخ). ثانيًا: يخلق الطقس شعور ترابط وتضامن لولاه ولولا التمثيل وصيغ التعبير والتكرار لتحول إلى شعور عشوائى مؤقت وغير منظم ولأصبح بالتالى غير قادر على المحافظة على بقاء الجماعة ونمو الأفراد، ذلك أن تناقل القيم المشتركة من خلال وسائط عديدة كالطقس أمر ضرورى لتقدم الحياة البشرية والاجتماعية. ثالثًا: يسهم الطقس فى أسطره اليومى وفى تحكم الإنسان فى المكان والزمان عبر التخييل والخيال وما يرتبط بهما من معرفة منطقية أو غير منطقية. والواضح أنه لا يوجد بين هذه الوظائف الثلاث ترتيب أولوية أو انفصال حدثى فى كيفية ممارسة الطقس.

إن اعتراف الجماعة أو الفرد بهذه الوظائف لا يمكن إخضاعه لقاعدة واحدة، فهو يختلف باختلاف تقليدية البعض أو ذاتية البعض الآخر، ذلك أن أحد المتطلبات الأساسية الخاصة بعملية إدراك وظائف الطقس هو الآنية والتلازم، ويعتبر التمثيل جزءًا لا يتجزأ من الطقس، غير أنه يتخطاه حين يغدو تمثيلاً بهدف التمثيل أى حين يغدو فنًا، أى وسيطًا. فى كتاب "درس فلسفى عن التمثيل" ، يقول فريدريك لوبى عن التمثيل بوصفه وسيطًا: " إنه يؤدى بالشخص إلى الشىء عبر إيحاءات هذا الشىء، وبذلك فإنه يفترض وجود واقع يفوق دائمًا ما يظهر آنيًا وبالتالى يفترض وجود بعد كاشف للخطاب وللظاهر"(١١٢).

إن التمثيلات الاجتماعية هى نظام لإحكام السيطرة على المحيط الاجتماعى بقدر ما هى نظام لفهمه وتفسيره، فالحارة تندرج فى إطار نموذج لإنتاج جماعى ذى معنى، نموذج لتركيب مكانى جماعى يصاغ فى الزمن، تركيب تاريخى إذًا ومتقطع وخاضع لسياق. تبدو صورة الجماعة بهذا المعنى شكلاً ومنتجًا كما يبدو تمثيل هذه الصورة

بوصفه فعلاً أو نشاطًا أو ظاهرة إبداعية متعددة الأوجه، ورغم أن هذه الصورة تصاغ بشكل جماعى فإننا لا يمكن أن نحصرها فى مجموع التشكيلات الفردية الخاصة، أى فى سياق حديثنا هذا، تلك التى يقدمها السينمائيون وحدهم كأفراد.

غير أنه يوجد بالطبع تداخل وتبادل وتطابق واضح بين التمثيلات الاجتماعية المختلفة لنفس الشىء: "يمثل البعد المتعدد للعنصر الاجتماعى – كما يؤكد عالم الاجتماع باسكال مولينيه Moliner– ودور الرهان الذى يطرح الركيزة الأساسية لمادة التمثيل"(١١٣). إن صياغة تمثيل أو عدة تمثيلات اجتماعية يؤسس لهوية الأفراد قياسًا على عنصر متعدد الأبعاد (الحارة بوصفها مكانًا وجماعة) ويسمح ببقاء الجماعة بوصفها كينونة خاصة. وبالمثل، فإن التمثيل السينمائى الذى هو صورة للصورة يؤدى إلى قدر من ترابط الجماعة ويخلق نوعًا من التماهى الجماعى رغم جهل الأفراد بماهية كل فرد فيها؛ فالتمثيل الشائع لنفس العنصر يتيح، بتضييق الفجوة بين الاختلافات والفروق، خلق نوع من الترابط الجماعى فى المخيلة، ويرى مولينيه أن الواقع الاجتماعى هو بالأساس واقع ذاتى يعبر عنه النشاط التفسيرى والتقييمى للبشر. وواقع السينمائيين ليس بمنأى عن نفس هذا المنطق، إن سلوك وتواصل البشر، لا يتعلق بعناصر اجتماعية بل بالصور التى تصوغها الجماعة عن هذه العناصر، وكل التحديات التى تطرحها الواقعية على الشاشة تتلخص فى هذه العلاقة بين الصورة والشىء عبر القوة الطاغية للإيحاء و للتماهى السينمائى، عبر المنظور الفنى الفردى المتأثر بالجماعة أو المؤثر فيها.

ولعل من أهم ما يميز الطقوس التى تصور من خلال ذلك النظام الخاص للعلامات – الصور الفيلمية المتكررة والممسرحة والمجسدة – هو مساهمتها فى أسطره اليومى وإضفاء بعد مثالى عليه. وبما أن السينما – وفقًا لمقولة يوسف إيشاجبور Ishagpour– هى "فعل تكبير وتضخيم لكل ما يطوله البصر"(١١٤)، فإن الانبهار أمام صور الحارة المتعددة وبخاصة أمام طقوس الحياة اليومية فى أفلام الحارة يزداد قوة بملاحظة

غرابة صورة الطقس، غرابة يسهم فى إبرازها التمثيل بوصفه ظاهرة إيحاء وعملية خلق للوجود من العدم وتحول للمستتر إلى معلن والكامن إلى ظاهر، يمكننا هنا النظر إلى الوضع المركب للطقس باعتباره حالة من التلاحم بين التمثيل الاجتماعى والتمثيل السينمائى؛ فالتمثيل الاجتماعى الذى يتبدى عبر الجسد يرسم خطوط علاقة بين الذات ومحيطها الاجتماعى والثقافى، والتمثيل السينمائى الذى يتبدى عبر الصورة يوظف التمثيل الاجتماعى من خلال المسافة ويقيم شبكة معقدة من العلاقات والتداعيات بين مختلف عناصره.

وكما يؤكد إميل دوركايم، يكتسب الطقس بعداً سلبيًا حين يتبدى فى شكل تابو أو محرم، تحت خانة " شعائر سلبية" يمكننا إدراج التابوهات الثلاثة الأساسية فى السينما المصرية: الجنس والدين والسياسة، التى هى مثار لصراعات عاطفية بسبب رقابة الدولة، فمع تفادى التعرض المباشر لها، عمد السينمائيون إلى الإشارة لها تلميحًا، وكثيراً ما افتخروا بنجاحهم فى التحايل على القاعدة المفروضة من قبل الرقيب. فالعلاقات العاطفية مثلاً يجب أن تتم فى إطار شرعى (خطوبة - زواج - عائلة)، وجميع الشخصيات تلتزم بالتعاليم الدينية، والإلحاد يفضى إلى الإعدام، والتطاول على الدين يؤدى إلى انهيار الحياة المدنية، ونقد الانهيارات الداخلية يسىء لسمعة الدولة والبلد، والنقد السياسى ينصب فى كافة الأحوال على العهد السابق دائمًا بهدف دعم النظام الحالى، فيتم انتقاد النظام الملكى فى العهد الجمهورى، وتنتقد التوجهات الاشتراكية للنظام الناصرى من أجل التهليل لسياسة السوق الحرة التى انتهجها السادات، وهكذا دواليك.

غير أن المحرمات عادة ما تستدعى المقاومة وتتبدى هذه المقاومة أيضًا من خلال شكل طقسى؛ فاللقاء السرّى للحبيبين يصور على أنه طقس متكرر لخرق التابو: لقاء على سطح المنزل، فى بئر السلم أو فى مكان ناءٍ بالحارة، وتتحقق العلاقات الجنسية التى يعبر عنها تلميحًا لا تصريحًا إما بطريقة شرعية من خلال الزواج أو بطريقة غير

شرعية من خلال الزنا أو الدعارة أو العلاقة الحرة. وحتى ينأى الفيلم بنفسه عن مقص الرقيب يأتى مشهد النهاية بالعقاب لمرتكب الخطيئة، وتأتى الخطب الحماسية والمظاهرات مشهداً لمقاومة السياسة السائدة ضد النظام الملكى أو ضد سيطرة الحزب الواحد تحت الحكم الناصرى باعتبارها طقسًا لإبراز المقاومة بمفهومها الواسع لا بمفهومها المرتبط بحدث معاش، وهو ما دأب النقاد على تسميته بالإسقاط السياسى، فعندما ينطلق المتظاهرون خارجين من الحارة صوب المدينة ويتجه الشعب نحو قصر الحاكم – أيًا كانت هوية الحاكم – فإن السينما المعارضة تسير معه مستعينة بكل أشكال الرموز والإسقاطات التاريخية للتحايل على مقص الرقيب. أما التابو الدينى الإسلامى فيتم كسره من خلال بعض الإشارات المسيحية أو الخارجة عن الدين، كتصوير الزيارات المتواترة للأضرحة أو تصوير العلاقة العاطفية بين شيخ ومذنبة (بوصفه معادلاً ساذجًا للعلاقة بين المسيح ومريم المجدلية) أو من خلال المرونة فى تناول بعض التيمات كالموت أو القداسة أو الصراع بين الخير والشر.

من الصعب بمكان أن يتم تناول أسطورة الحارة فى السينما المصرية من خلال وجهة نظر أحادية لأن أفلام الواقعية كما قدمتها الأفلام سالفة الذكر تخضع لإمكانيات تفسير عدة. لقد حاولنا إبراز البعد المركب لهذه الأسطورة وأشكال الطقوس المختلفة التى أسهمت فى التأصيل لها، حاولنا أيضًا التنبيه لخصوصية التعبير السينمائى وتقديم تحليل نقدى لبعض الأفلام التى تجسدت فيها أسطورة الحارة ولبعض الأفلام التى خرجت عن إطارها، وتوازيًا مع دراسة المكان الشعبى وأسطورة الحارة فإن الأماكن والأحداث لا تنفصل بحال عن إشكالية تنميط الشخصيات السينمائية وعن التساؤل الذى يتجدد دائمًا حول موضوع الهوية وهو ما سنتطرق إليه فى الفصل التالى.

الفصل الثالث

أنماط الحارة والهوية الجماعية

شهدت الفترة ما بين بداية حملة نابليون بونابرت على مصر (١٧٩٨) وبداية الاحتلال الإنجليزى (١٨٨٢) نمو وعى المصريين من سكان المدن الكبرى بهويتهم الإسلامية، وقد تبلور هذا المفهوم بصورة أعمق من خلال يوميات الجبرتى كما برز فى السير الشعبية كالسيرة الهلالية وسيرة بيبرس وظهرت تجلياته فى الخطاب التاريخى الرسمى كما فى مظاهر الحياة الاجتماعية والجماعية المختلفة، ولقد أدى الصدام الذى نشأ فى ١٧٩٨ مع الآخر ذى الهوية الدينية والثقافية المغايرة إلى إيقاظ وعى الأغلبية المسلمة بخصوصيتها وأسهم فى ترسيخ هذه الرؤية شيوخ وعلماء الأزهر الذين ساءتهم تقاليد وأعراف الفرنسيين. وفى لحظة المواجهة الكبرى مع المحتل الفرنسى والإنجليزى، اختلت موازين القوى والسلطة فى أعين المصريين: ازدهر الإسلام المهدد فى مواجهة الغرب المسيحى بينما تحول المحتل العثمانى والمملوكى- ذلك الآخر العرقى الذى كانت تنسب إليه العديد من التجاوزات الخطيرة خلال فترة الاحتلال - تحول إلى حليف بفعل قوة الدين المشترك، فلا يخفى الجبرتى على سبيل المثال تعاطفه مع المماليك واستياءه من مذبحة ١٨١١ التى دبرها الوالى الجديد محمد على، الألبانى الأصل والذى نصبه السلطان العثمانى واليًا على مصر.

كما أنه قد عرض فى حولياته مثالب ومناقب الحملة الفرنسية وأبرز ثورات الطبقات الشعبية المتعاقبة فى المدن ضد الآخر الغربى، المحتل البغيض والمغتصب

المشكوك فى نواياه كونه غربيًا وكونه محتلاً، ولكن على العكس من الصليبيين، لم يكن للفرنسيين أهداف دينية فى مصر وقد أظهر أول خطاب لنابليون احترامًا وتملقًا للمسلمين بغية إخفاء مطامعه الحربية تحت ستار من مشاعر التفهم والتوقير تجاه الشعب المحتل؛ فالهدف الأسمى بالنسبة لبونابرت - الذى شجع العلماء المصاحبين للحملة على إجراء أبحاثهم العلمية فى مصر- كان نصرة الجمهورية لا نصرة الصليب، وقد خدع بعض المسلمين والأقباط بهذه الصورة التى حاول بونابرت تقديمها عن مشروعه. ودون أن نذهب لنفى أى أثر للحملة الفرنسية فى تطور مفهوم الأمة الإسلامية لدى المصريين، فإننا نؤكد فقط أن أثر الحملة لم يكن بهذا الحجم المتصور وأنها لم تمثل فى حد ذاتها حدثًا فاصلاً نتجت عنه تحولات جذرية أدت بدورها إلى بعث الوعى القومى من غفوته، فلقد تأصل منذ القديم فى مصر - التى كانت إحدى أقاليم الإمبراطورية العثمانية منذ القرن السادس عشر - الوعى بخصوصية ثقافتها الإسلامية وإدراكها تعدد العناصر العرقية المكونة لها، إذ تشكل المجتمع الحضرى من أقليات عدة - أقباط ويهود وشوام وأرمن ويونانيين إلى جانب بعض الجماعات الفرنسية والأوروبية الأخرى - تبوأت أرفع المناصب ولعبت دوراً بارزًا فى النمو الاقتصادى للبلاد.

فى حولياته، لم يبد الجبرتى انبهارًا تامًا بالتقدم التقنى والعلمى للفرنسيين ولم يؤمن بكونهم جاءوا بتحولات كبرى غيرت مجريات الأمور، فالثورات التى اندلعت ضد الفرنسيين قام بها مسلمون بالأساس وقادها علماء وشيوخ الأزهر فى المدن الكبرى، كما أنها نادراً ما طالت الريف. وفى هذا السياق كتب جيلبار دولانو Delanoue عن الأخبار التى أوردها الجبرتى: "ليس هناك صدى لأية تعبيرات أو صرخات حرب تنم عن مشاعر قومية أو وطنية بالمعنى الحديث، كل شىء فيها إسلامى: التوجيهات و رموز النضال و القادة، غير أن ذلك لا يعنى بالضرورة غياب هذه المشاعر عند المصريين...

بل يمكننا أن نعزى تلك الصبغة الإسلامية الواضحة إلى رواية ورؤية الجبرتى الذى ينتمى هو نفسه إلى علماء الأزهر"(١١٥).

وعلى نفس النهج، سار رفاعة رافع الطهطاوى فى كتابه تخليص الإبريز فى تلخيص باريز الذى ظهر فى طبعة أولى عام ١٨٣٤، ثم فى طبعة أخرى منقحة عام ١٨٤٩، فهو يعرف المصرى بالمسلم كما نجد فى يوميات الجبرتى ويطرح المواجهة المصطنعة بين الشرق والغرب على المستوى الثقافى والعلمي. و كما هو معروف، عهد محمد على إلى رفاعة الطهطاوى بمهمة الإشراف على أول بعثة إلى باريس تألفت من أربعة وأربعين طالبًا قصدوا فرنسا لدراسة الهندسة والعلوم البحرية، وكتب الطهطاوى عن أحداث الرحلة يقول:

"فما قصرت أن قيدت فى سفرى رحلة صغيرة، نزهتها عن خلل التساهل والتحامل، وبرأتها من زلل التكاسل والتفاضل، ووشحتها ببعض استطرادات نافعة، واستظهارات ساطعة، وأنطقتها بحث ديار الإسلام على البحث عن العلوم البرانية والفنون والصنائع، فإن كمال ذلك ببلاد الإفرنج أمر ثابت شائع، والحق أحق أن يتبع، ولعمر الله إننى – مدة إقامتى بهذه البلاد – فى حسرة على تمتعها بذلك وخلو ممالك الإسلام منه..."(١١٦).

وينهى مقدمته بالدعاء إلى الله بأن "يجعل هذا الكتاب مقبولاً (لدى الخاص والعام) وأن يوقظ به من نوم الغفلة سائر أمم الإسلام من عرب وعجم، إنه سميع مجيب، قاصده لا يخيب"(١١٧). يتحدث الطهطاوى بوصفه شيخًا مسلمًا لا بوصفه مواطنًا مصريًا، ويقارن بين ممالك الإسلام وممالك الغرب ولا يخفى إعجابه الشديد بتقدم الفرنسيين فى ذلك العصر، وفى مواضع أخرى من كتابه يشير الطهطاوى إلى استحالة التوفيق بين عادات الأوروبيين والقيم الثقافية والاجتماعية للإسلام، مع تغليبه الانتماء الدينى على الانتماء العرقى أو الإقليمى، وحين يستخدم كلمة تعبير "أهل

مصر" فإنه يتعرض أساسًا للفراعنة ويتناول ازدهار وأفول الحضارة المصرية الشاهدة على مثالب التاريخ القديم، فيقول نقلاً عن كتاب تاريخ مصر "للخواجا جوزيف أكوب" (١٨٢٣):

> "حتى إن أهل مصر الموجودين الآن ليسوا جنسًا من أجناس الأمم، بل هم طائفة متجمعة من مواد غير متجانسة، ومنسوبون إلى عدة جنوس مختلفة، من بلاد آسيا وإفريقية، فهم مثل خليط، من غير قياس مشترك...فكأن سائر بلاد الدنيا اشتركت فى تأهيل بر النيل"[(١١٨)].

ويختتم الطهطاوى كتابه بعقد مقارنة بين الفرنسيين والعرب الذين يلتقون حول الكثير من الشمائل كالتمسك بقيم الشرف والحرية والكرامة والبسالة والسعى الدءوب لبلوغ درجة من الكمال الأخلاقى، وحين يسوق البراهين للتدليل على صحة كلامه بالنسبة للعرب، فإنه يقوم باستدعاء قصص يرجع تاريخها إلى العصر الجاهلى وإلى عصر الخليفة عمر بن الخطاب (القرن السابع الميلادى).

وتندرج الإشارات المتعددة فى "تخليص الإبريز فى تلخيص باريز" لأهل مصر من القبطة[(١١٩)] والمسلمين والعرب فى إطار تساؤل أعم حول مستقبل الشعوب الإسلامية ووضعها على خريطة العالم المتحضر، وهو تساؤل يتعدى حدود الانتماء القومى (ذو الأساس التاريخى واللغوى والدينى والعرقى) الذى قامت عليه الدول القومية الناشئة كالدولة الفرنسية لتقوية دعائمها، ويندرج فى نفس هذا السياق خطاب هوية المصريين الإسلامية للمصلح المصرى الشيخ محمد عبده (١٨٤٩ - ١٩٠٥) ذى الأصل الكردى التركى والذى حاول من خلاله التوفيق بين الإسلام والحداثة، علمًا بأنه كان قريبًا من اللورد كرومر المندوب السامى البريطانى فى مصر وهو أحد دلائل اهتمامه بمعرفة الآخر، كما كان الحال بالنسبة للجبرتى إبان الحملة الفرنسية.

يحلل لويس عوض أحد أهم المفكرين المصريين المعاصرين فى كتابه "تاريخ الفكر المصرى الحديث" مختلف الاستخدامات لكلمة "عربى" كما ترد فى الكتابات الرسمية فى بدايات القرن التاسع عشر فيقول:

> "ومن هذا يتضح أن محمد على وإبراهيم كانوا يسمون المصريين أحياناً "المصريين" وأحياناً "أولاد العرب". (...) ويبدو أن اسم المصريين كان يستخدم عادة للدلالة على أبناء البلاد من حيث جنسهم وموطنهم وأن اصطلاح "أولاد العرب" كان يستخدم كلما أريد التمييز بينهم وبين الخواجات من جهة وبين "الاتراك" من جهة أخرى على أساس اللغة - بمثل ما كان يقال قديماً "العرب والعجم"، غير أن الرافعى يورد استعمالاً لكلمة "عربى" على لسان إبراهيم باشا يفهم منه مفهوم عرقى"(١٢٠).

وهو أمر اشتهر به إبراهيم باشا الذى كان يحلم بانضمام البلاد العربية كلها تحت حكم محمد على الذى كان يحكم مصر وسوريا والسودان، فيما أراد إبراهيم باشا نفسه ضم العراق وشبه الجزيرة العربية.

إن طرح سؤال الهوية فى إطار الفكر الفلسفى والاجتماعى الحديث للقرن التاسع عشر الأوروبى لم يكن ليمثل ضرورة ملحة بالنسبة لعلماء الدين المصريين والعرب آنذاك، ولن تشغل هذه القضية الأذهان إلا فى أواخر القرن التاسع عشر حيث يفرض سؤال الهوية المصرية - والذى حاول الطهطاوى تجنبه - نفسه على الخطاب المدافع عن استقلال البلاد والمحرض على مقاومة الاحتلال البريطانى، وفى أوائل القرن العشرين، أبرزت خطب عرابى وثورته المقموعة ضد السلطة الإنجليزية الهوية المصرية أكثر من إبرازها للهوية الدينية الإسلامية للمصريين، ويأتى بعد عرابى على رأس الحركة الوطنية كل من مصطفى كامل مؤسس حزب مصر الفتاة وسعد زغلول مؤسس

حزب الوفد وقائد ثورة ١٩١٩ التى شارك فيها الرجال والنساء من مسلمين و أقباط للتأكيد على تلك الهوية الجديدة، تحت شعار "مصر للمصريين".

وتجدر الإشارة هنا إلى كوننا نفرق بين صراعات الهوية الناتجة عن مواجهة ذات طبيعة عسكرية حاولت بالقوة محو السلطة والسيادة المصرية من جهة، وبين الصراعات ذات الطبيعة الثقافية التى قاد فيها الإسلام ومجمل التقاليد الثقافية حركة الدفاع عن القيم الثقافية المشتركة والمستقرة بين مسلمى مصر، من جهة أخرى، مع إدراكنا التام لتلاقى وتشابك خطوط كل من الصراعين ووعينا بدور العوامل الثقافية والدينية فى التعامل مع الآخر المغاير فى زمن الحرب كما فى زمن السلم.

إن تاريخ الاستعمار المصرى حتى ولو لم يكن هناك مجال لمقارنته بالاستعمار الأوروبى من حيث اتساعه، يشهد على هذا التشكيل الضمنى لصورة الآخر: فمن جهة نجد أن هناك الأوروبى الذى يحتل المسلمين ومن جهة أخرى هناك المسلم المحتل من قبل مسلمين آخرين لا يجد غضاضة فى احتلالهم كما كان الوضع بالنسبة للسودان حين قامت مصر بضمها إبان حكم محمد على، كان الإسلام إذاً هو مرآة مزدوجة تعكس صورة الذات وصورة الآخر فى نفس الوقت وتقدم تماثلات سافرة على مستوى خطاب التبرير: حماية الخصوصية الثقافية الإسلامية ضد الغزو المسيحى من جهة واغتصاب الحق فى غزو الشعوب الإسلامية باسم واجب حماية هذه الخصوصية من جهة أخرى.

لقد كان العصر الذى يُطلق عليه عصر النهضة (عصر الازدهار الاقتصادى والثقافى فى عهد محمد على والخديوى إسماعيل) عصر توسع عسكرى حيث غدت مصر – التى ظلت مطمعًا للجميع – ولأول مرة فاعلاً تاريخيًا تتبنى نفس طموحات جيرانها من الأتراك، وهى الطموحات التى دفعت بها إلى عدد من الحروب التوسعية فى الشام والسودان وإثيوبيا، وربما يجدر التذكير بأن هذا العصر التوسعى الذى قادت فيه مصر حملات ضد جيرانها جاء بين عهدين من القمع العسكرى والاجتماعى تحت

الاحتلال الأوروبى، الفرنسى أولاً والبريطانى ثانيًا. وربما كانت الحملات المصرية محاولة لرد الاعتبار للذات التاريخية التى عاشت فى الماضى السحيق أمجاداً لم تدم. وقد يكون هدف الدولة آنذاك هو إخضاع المتمردين على الإمبراطورية العثمانية وإدماجهم فى وحدة دينية كانت ولا تزال حتى يومنا هذا تمثل إشكالية، ثم تلاشى نموذج الأمة الإسلامية بعد نحو قرن من الزمان ليحل محله نموذج الأمة العربية فى الخمسينيات من القرن العشرين. ولكن إذا كانت المقارنة بين محمد على وجمال عبد الناصر تظهر الكثير من أوجه الشبه بين الزعيمين وتكشف عن نسق أفكار متماثل، فإنها تبين فى الوقت ذاته كيف كان تسلط وطموح وولع محمد على بالحرب هو المحرك الأساسى للحملات الاستعمارية، بينما صنعت جهود الوحدة التى قام بها جمال عبد الناصر منه بطلاً فى عيون البلاد العربية التى نالت للتو استقلالها وزعيمًا للأمم العربية والإفريقية الرافضة للسيطرة الغربية، والمؤمنة بإمكانية إيجاد بدائل تحالف وتعاون جديدة من خلال المنظمات العربية والإفريقية وأيضًا من خلال سياسة عدم الانحياز.

ولكى نعود مرة أخرى لثنائية الشرق والغرب التى ساهم كل من كتاب الاستشراق (١٩٧٨) لإدوارد سعيد Said وكتاب الشرق المتخيل (١٩٨٨) لتيرى هنش Hentsch فى تحديد ملامحها والإحاطة بجوانبها، فإننا نذكر بإيجاز بأن مشاعر الولع بالغرب أو رفضه يمكن إرجاعها إلى العصر الهللينى أو للعصور الوسطى الإسلامية التى شهدت ضم وسقوط غرناطة إلى جانب الحركات التوسعية للإمبراطورية العثمانية. وتجدر الإشارة هنا إلى عمق العلاقات التجارية والثقافية بين مصر و أوروبا فى تلك الحقبة، فمن المعروف مثلاً أن ميناء الإسكندرية كان يستقبل فى القرن الثامن عشر أكثر من خمسمائة سفينة تجارية سنويًا، نصفها أو أكثر أوروبى ونصف عددها من فرنسا وحدها والباقى تركى ويونانى، وقد أكد المؤرخون ومن بينهم جاك بيرك Berque على الطابع الهللينى لمصر الذى يتراءى بقوة من خلال الترجمات ومن خلال تمثل العرب والفرس للفلسفة الإغريقية واللاتينية، كما أشار الكثيرون ومنهم – مكسيم رودنسون

Rodinson على سبيل المثال - إلى أن هذا التواصل المستمر بين الشرق والغرب لم يتحول إلى مواجهة وصراع إلا فى العصور الحديثة حين شهدت أوروبا الرأسمالية التحول الصناعى وبزوغ الدولة القومية.

وقد أسهمت كل من العلاقة المركبة بين مصر وأوروبا - التى نادراً ما اتخذت شكلاً عدائيًا حتى فى ظل الاحتلال البريطانى - والقدرة على استيعاب فكرة الآخر بفضل التعددية العرقية للمسلمين ولغير المسلمين - أسهمت فى التأصيل لخيال جمعى جعل من مصر محطًا للأنظار وللأطماع، وجعل منها فى الوقت ذاته ميدانًا للانتصارات والمقاومة الفعالة للمحتل. كثيرون هم الغزاة الذين تعاقبوا على مصر منذ نهاية العصر البيزنطى، بداية من العرب عام ٦٣٩ ومروراً بالفاطميين (القادمين من إفريقيا - تونس الحالية) والأيوبيين (المسلمين السنة القادمين من كردستان) والصليبيين (ومنهم لويس التاسع الذى حوصر وسجن فى المنصورة) والمماليك (القادمين من القوقاز وآسيا الوسطى) وحتى الأتراك العثمانيين (القادمين من الأناضول) والمغول (القادمين من أسيا الصغرى). بالرغم من ذلك، فلقد انفرد فى هذا السياق كل من الصليبيين والفرنسيين والإنجليز بوضع خاص ميزهم عن الغزاة من العرب و المسلمين، وذلك بسبب ثقافتهم المسيحية.

وعلى حين لم يمثل الغزو القادم من شعب مسلم تهديداً سافراً لوحدة الأمة الإسلامية التى كانت مصر قلبها النابض منذ القرون الوسطى وحتى عصور الاستقلال، فإن أهداف الاحتلال الصليبى ومن بعده الاستعمار الأوروبى قد برزت بوصفها قمة الطغيان وبررت بذلك فكرة الجهاد، حتى إن المصريين رأوا فى المحتل المسلم صورة المحرر الذى يطيح بالحاكم الظالم ويأتى بالإنصاف للشعب: فالأيوبيون أخرجوا من مصر المذهب الشيعى الذى دان به الفاطميون ثم جاء العثمانيون لتحرير البلاد من ظلم المماليك... وهكذا دواليك، لذلك لم تكن دعوات التحرر ضد احتلال الشعوب الإسلامية التى توالت على مصر على مدار أحد عشر قرنًا تلقى صدى لدى

الجميع بل ولم يلتفت الكثيرون لمحاولات الحشد العسكرى التى كانت تظهر من وقت لآخر، كما أن درجة وطبيعة التمرد لم تكن واحدة فى المناطق كلها: فرد الفعل تجاه التاريخ والسياسة يختلف فى المدن عنه فى القرى وأفكار الهوية ترتبط بشكل مباشر بخطاب أهل المدينة الذى يكاد يقابله نوع من التجاهل الصريح من قبل أهل الريف.

ويشير المؤرخ العربى الأمريكى ألبير حورانى Hourani فى كتابه "تاريخ الشعوب العربية" إلى تفاوت ردود الأفعال الجماعية تجاه الاحتلال، فيقول:

> "لقد كان أثر السلطة السياسية يظهر بوضوح فى حياة المدن والمناطق القريبة منها، و باستثناء كبار الموظفين والطبقات التى ارتبطت بهم و بعض الطوائف الدينية، فإن سكان المدن لم يكونوا يهتمون كثيراً بمعرفة مصدر السلطة السياسية طالما ساد الأمن والسلام و ظلت الضرائب مقبولة، أما بالنسبة لسكان الريف والصحراء فقد كانوا يخضعون لقادتهم ويسيرون على نهجهم، وسواء كانت المدن تخضع لسلطة أو لأخرى فإن ذلك لم يكن ليغير كثيراً فى حياتهم"(١٢١).

وبالرغم من اندلاع بعض أشكال المقاومة السياسية المحدودة بين الحين والآخر، استطاع المصريون على مدار السنين تمثل الأسس الجمالية للمعمار المملوكى وللغناء التركى ولقيم الفن الفارسى واستيعاب إنجازات الأندلس/المغرب العربى فى مجال الأدب والرسم والموسيقى، ولا يزال أثر المسلمين من غير العرب واضحًا حتى يومنا هذا فى الشعر الصوفى وعروض المسرح الشعبى (الأراجوز والسير المغناة)، أما إزاء ثقافة المحتل الغربى، فقد اختلف الوضع تمام الاختلاف، فالتعبئة ضد الإمبريالية العسكرية الأوروبية وما صاحبها من مظالم شتى أدى إلى رفض منجزها الثقافى وبالتالى مقاومة المنطق العلمى والفلسفة السياسية والقيم الجمالية التى قامت عليها ثقافة المحتل.

وعلى عكس المحتل الأوروبى، استطاع الغازى المسلم - المبجل للغة القرآن حتى وإن كان لا يعرف بالضرورة العربية - أن يتغلغل فى النسيج الاجتماعى المصرى عبر اللغة وعبر الدين بالرغم من بعض الصعوبات الناتجة عن الاختلاف العرقى بين الحاكم (الغريب ذو اللغة المختلفة) والمحكوم (ساكن البلاد الناطق بالعربية أو الذى تحول إليها)، وقد أسهمت حركة تعريب العلوم والمعاملات فى مؤسسات السلطة التشريعية والتنفيذية فى ازدهار اللغة العربية والحضارة الإسلامية وفى رفعة شأن الناطقين بالعربية، مما حدا أحيانًا بغير العرب إلى تعلم العربية وتبنى القيم الاجتماعية للمحتل العربى، كما فعل أقباط مصر وطوائف المشرق اللاتينية.

تمثل اللغة إذًا حتى يومنا هذا ركنًا أساسيًا من أركان هوية المواطن العربى، سواء لاقترانها بالمقدس الإلهى أو بقيمة المعرفة والعلم التى أتاحت عبر الحضارة الإسلامية سبل الرقى والتقدم لغير المسلمين ممن لم تستطع لغتهم الصمود فى وجه تقلبات الزمن، فلم يكن ابن خلدون مثلاً يتصور إمكانية بلوغ العلم فى القرن الرابع عشر دون العربية التى كانت أداة معرفة لا غنى عنها، ولم تنجح الفرنسية ولا الإنجليزية فى أن تحل محل العربية عكس ما حدث فى الجزائر أو فى الهند، و تجدر الإشارة هنا إلى أن الفرنسية كانت هى لغة الدبلوماسية والصفوة فى عهد الخديوية، بينما ارتبطت الإنجليزية بالعلم والتقنية فى العصور الحديثة.

وبالنظر إلى هذا التاريخ الطويل من الغزو والاحتلال الخارجى، تأتى خلاصة كتاب جاك بيرك "العرب بين الأمس والغد" لتعبر عن الأمل فى أن تتجاوز الأزمة بين الشرق و الغرب أجواء الكراهية والعداء وأن تنجح فى إقامة جسور تعاون أعمق فى المستقبل، وقد بدا ذلك ممكنًا فى الفترة من ١٩٦٠ إلى ١٩٧٠ أى فى فترة كتابة بيرك لكتابه حيث كانت البلاد العربية تعيش نشوة التحرر والبناء وتطمح لخلق علاقة ندية مع المستعمر السابق، أما اليوم ونحن على أعتاب القرن الواحد والعشرين، تكشف المطامع

الاستعمارية مرة أخرى عن أنيابها وتؤجج من جديد مشاعر البغض وتنبئ عن زمن احتلال جديد يفرض نفسه من خلال أشكال جديدة للسيطرة الاقتصادية والعسكرية.

ولعلنا فى أيامنا هذه نشهد مرة أخرى السيطرة العنيفة للدينى من خلال أحزاب ومؤسسات تطالب بعض فصائلها - ذات الأيديولوجية القومية الإسلامية فى أكثر صورها تطرفًا وانتشارًا - بتفعيل مفهوم الجهاد الإسلامى. إن إدخال الدينى بوصفه عنصرًا أساسيًا فى تعريف الهوية المصرية سواء من قبل المصريين أنفسهم أو من قبل الغرب ومحاولة فرض الهوية الإسلامية العابرة للقوميات وما يستتبع ذلك من إقصاء للأقليات المسيحية من جهة وتهميش للأقليات غير العربية من جهة أخرى - إن ذلك كله يمثل طمسًا للحقائق ومظهرًا من مظاهر الردة الاجتماعية فى أكثر أشكالها بشاعة. لقد كان الجبرتي والطهطاوى يتحدثان عن المصريين فى النصف الأول من القرن التاسع عشر باعتبارهم أساسًا مسلمين واليوم تحول هذا التعريف إلى سرطان ينهش جسد المجتمع العربى.

شهدت بدايات القرن العشرين ظهور وعى قومى وطنى وإقليمى جديد، أسهمت فى بلورته ثورة عرابى ومطالبة مصطفى كامل وسعد زغلول بدولة قومية ذات سيادة. وفى السبعينيات، فرضت مرة أخرى الأحزاب الدينية وجودها ببرنامج سياسى أكثر تعنتًا من ذلك الذى تبناه الأخوان المسلمون فى الثلاثينيات والأربعينيات وسعت لإعادة تعريف الهوية المصرية استنادًا إلى عنصر الدين فقط ونادت بإحياء مفهوم الأمة الإسلامية تحت زعامة مصر و قيادتها وهو ما يبدو بالطبع متناقضًا.

غير أن التحليل الذى يقدمه جاك بيرك لا يزال يمتلك مقومات البقاء، حيث إنه يوضح الأسس والقواعد الفلسفية التى قامت عليها المواجهة بين الشرق والغرب، ففى الوقت الذى كان الغرب يحاول إبراز تميزه عن العالم من أجل بسط سيطرته عليه،

كان الشرق العربى يتمسك بحلم الوحدة الكونية universel الذى هو – كما يرى المؤرخ الفرنسى – المكون الأساسى للعقلية العربية:

> "فلنؤكد مر ة أخرى أنه انطلاقًا [من الإسلام التقليدى] ترتكز الشخصية على فكرة التسامى بالنسبة لله وفى الوقت نفسه على نوع من الكمون فيما يخص السلوك، إنها تنتمى للكونى وتتفادى بذلك أشكال توجس عدة (...) ولا تبدأ الأزمة بالنسبة لها إلا بعد وقوع "الخطأ"، غير أن هذا الخطأ ليس هو الخطيئة الأولى و ليس هو أيضًا قتل الإله.(...) الخطأ [بالنسبة للعرب] هو الوجه الثانى للفشل الذى تفرضه اجتياح الحضارة العملية والإمبريالية على نظامهم، يحل إذًا الإنسان الذى يعيش الفقد والانفصال محل الإنسان الذى يعيش التسامى والاتصال"(١٢٢).

وسوف تتيح لنا هذه المقدمة التاريخية دراسة التشكيلات المختلفة للهوية فى مصر الحديثة، وذلك من خلال وجهات نظر متعددة تعيد صياغة الثنائيات الاجتماعية الشائعة مثل التضامن والتوافق الجماعى أو تنفتح على بعض المفاهيم ذات الطابع الفلسفى التى يظهر فيها بوضوح أثر جيل دولوز على هذا البحث مثل مفهومى النظام والفوضى. وهنا تتبدى أهمية التمثيل السينمائى للحارة فى الجمع بين أنصار الهوية الواحدة النقية والمدافعين عن الهوية المتعددة المتشعبة، حيث يغدو المكان الشعبى مرجعية أساسية تتجسد من خلالها ملامح الأسطورة الجماعية وتتوالى عبرها الأنماط الثابتة التى تمثل معين أمن وأمان للجماعة ضد هاجس التلاشى وخطره، ويحتاج مفهوم النمط لدراسة أعمق للكشف عن دوره الأساسى فى صياغة هوية ثابتة ومتجانسة.

أولاً: النمط بين الجمود والتجديد

هناك عدد من التعريفات الاجتماعية لمفهوم "النمط" تتفق أغلبها فى كونه شكلاً من أشكال الانغلاق واستبعاد الآخر وهو ما توضحه عالمة الاجتماع جوزيان بولاد أيوب Boulad-Ayoub حين تؤكد:

> "إن النمط يولّد نوعًا من الانغلاق (...) ولفرض هذا الانغلاق أو ذاك، يمارس النمط القمع لإخضاع كل ما يحاول الخروج عن إطاره، مما يؤدى بالضرورة على المدى القصير أو البعيد إلى رد فعل مقاومٍ لسطوته، لكل نمط إذًا رد فعل رافض له، غير أن هذا الرفض لن يعتبر خروجًا عليه إلا فى حالة الفرض الصريح والعنيف وتكون تلك هى لحظة انتصار النمط"(١٢٣).

ويؤكد باسكال مولينيه Moliner على التعارض الجذرى والصراعى بين الجماعات المختلفة والذى يأتى لتعضيد تمثيلات فئة ودحض تمثيلات الفئة الأخرى فى ديناميكية ثلاثية العناصر تجمع بين الجماعة وموضوع التمثيل والآخر الاجتماعى، إن نظام المعرفة الاجتماعية ينتظم حول مجموعة من المدركات والأشكال التى تسهم فى تنظيم المعلومات المختلفة، هذه الأشكال هى نماذج للأنا وللآخر، كما أنها سيناريوهات سلوك تتوالى آليًا فى المواقف الاجتماعية المختلفة.

> "يتبدى النمط إذًا بوصفه مجموعة من الخصائص المميزة التى تصبغ بها فئة أفراد فئة أخرى، ويشمل مجموعة من المدركات الأولية التى سوف تتحكم فى صياغة وعى وسلوك الأفراد حين يجمعهم موقف مع أحد أفراد الفئة الخاضعة لعملية التنميط"(١٢٤).

وانطلاقًا من علم السرديات وعلوم النص، يكتب رولان بارت في كتابه "لذة النص": "النمط هو الكلمة المكررة بعيدًا عن أى سحر أو حماس، كما لو كانت هذه الكلمة آلية أو كما لو كانت تتبدى فجأة لتتوافق وسياقات مختلفة"(١٢٥). من نفس المنظور، درس دانيال كاستيو دورانت Castillo Durante الفرق بين النمط والكليشيه (كجملة أو كتعبير) وبين النمط والحكم المسبق (كوجهة نظر) مدمجًا النمط فى سياسة تمثيلات ذات منطق غانم، منطق يتقبل قيم الكليشيهات والأحكام المسبقة فى سياق اجتماعى وتاريخى خاص، وبذلك فإن مفهوم النمط يتخطى الطابع الخطابى واللغوى للكليشيه ويلغى منطق الصدفة، ويمثل هذا الرفض بالنسبة لكاستيلو دورانت حجر زاوية الحداثة الغربية الرافضة لكل ما هو عشوائى، فوفقًا للعقلية الحديثة:

> "كل ما يخرج عن اللوجوس محكوم عليه بالفناء، كما أن النمط يقضى بزوال كل ما لا يتطابق والأنا؛ أى أنه فى سطوة النمط لا يمنح الآخر حق الوجود إلا إذا كان صورة من الأنا"، ثم يصف الكاتب الوظيفة الاجتماعية للنمط بقوله: "يبرر مفهوم النمط التضمين على مستوى الخطاب لمجموعة من المعايير التى تنتظم حول القبول/الرفض فى إطار مجتمع ما، و يندرج هذا التضمين فى منطق ثنائى يتيح أشكالاً بسيطة من الأنساق كثنائية اللفظ/الإدماج التى تميز كل عملية من عمليات العلاقات الاجتماعية"(١٢٦).

يبقى سؤال: هل بالإمكان تصور جماعة متحررة تمامًا من فكرة النمط؟ وما هى مآخذ الكتّاب السابق ذكرهم على ظاهرة التنميط، وإلى أى مدى يندرج منهجهم - رغم ما يبدو من عكس ذلك - فى إطار الهيمنة المطلقة للحداثة والعقلية الحداثية؟ لقد أدانت جوزيان بولاد أيوب الانغلاق والقمع، وأدان مولينيه آلية السلوك النمطى وأدان بارت غياب السحر وأدان كاستيلو دورانت لفظ الآخر، ولكن أليس منطق التمايز الذى

يحتفي بالتفرد والخصوصية والتنوع هو أيضًا قائم على مجموعة من الأنماط؟ إن الطاقة السياسية للأنماط في أنساق الهوية القائمة على تشكيلات فاعلة إلى حد ما تقاس وفقًا لمردودها السلبي أو الإيجابي على الجماعة؛ فالأنماط الاجتماعية المستقرة في الخطاب المهيمن لا تحول دون ظهور أنماط أخرى لا تلبث أن تتحول إلى أنماط غالبة وتصبح حينئذ جزءًا من ثنائية السلطة والمراقبة التي كانت هي ذاتها تحاربها بشدة في السابق.. إن وجود أشكال انغلاق مختلفة في المجتمع وتجاورها معًا - رغم علاقات الصراع والتفرع بينها - إنما يندرج في إطار جدلية تجاوز مستمر وهذه الجدلية تحديدًا هي التي سوف نتوقف عندها في دراستنا لآلية عمل النمط في السينما.

إننا لا نرمي إلى إدانة الثنائيات المعتادة التي تقابل بين الانصياع للعرف والفردية، بين التفرد والتنوع، بين الاختلاف والخصوصية، بل نحاول إظهار كيف تصبح هذه الثنائيات زائفة وكيف تتحول لأداة لتطويع العقل والهيمنة عليه وذلك أيًا كانت الأيديولوجيات والسياسات التي تستند إليها، فنحن نرى أن مفهوم الانغلاق نسبي من حيث الكم والكيف، تمامًا مثل مفهوم الخصوصية والتنوع والتفرد؛ فالنقاش حول الانغلاق والنمطية يرتبط بوضع الأنا بالنسبة للأنا ووضع الأنا بالنسبة للآخر والعلائق المختلفة التي تتبنى بينهما، من هذا المنطلق إذًا، من الممكن أن يعطي النمط إيحاء إيجابيًا بوصفه ممارسة تضمن استمرارية الجماعة وليس بالضرورة بوصفه ممارسة مكروهة ينبغي في كافة الأحوال نبذها والتخلص من شرورها.

في جميع الأحوال فإن أي خطاب ينتج عناصر تجاوزه والتسامح الديمقراطي الذي يتشدق به أنصار السلطة ومناهضوها على حد سواء لا يجب أن يجعلنا نغفل عملية إنتاج النمط وغرضها. إن السياسي يتحكم في الثقافي، غير أن الثقافي ينجح في خلق استراتيجيات مقاومة متجددة خاصة به، غالبًا ما يصعب التحكم فيها. ويأتي الخطاب ليقولب ويفسر ثم ليطرح آليات تجاوز لسياسات سافرة تخضع في الساحة الاجتماعية لمؤثرات وتغييرات عدة. في هذا السياق يحتل الخطاب الفيلمي موقع

الصدارة بين مجمل أشكال الخطاب الجدلى حول فكرة إنتاج النمط وتجاوزه، وحول إمكانية استيعابه بوصفه جزءًا لا يتجزأ من العملية الإبداعية.

وإذا كانت الجماعة تلعب دورًا حاسمًا فى صياغة الخيال الخاص بالهوية فإن وعى جماعة خاصة (جماعة السينمائيين فى هذا المجال) هى الأساس الذى تقوم عليه الأنماط السينمائية وتنتشر من خلاله بين الجمهور، فحين يختار السينمائيون من بين الجموع وجهًا بذاته أو صورة بعينها فإنهم يستجيبون لإحدى متطلبات الوسيط السردى الذى يتعاملون معه (السينما) والذى يستلزم طرح أشكال تمييز بين البطل والبطل-الضد يمكن الاستعانة بها فى أعمال أخرى ويمكن أن تسهم فى خلق ذاكرة بصرية مرجعية. السؤال هو كيف تتحول تلك الفئة من الشخصيات إلى أنماط تعترف بها الجماعة وتتقبلها؟ وكيف تنجح بعض العناصر فى الخروج من دائرة التنميط تلك لتنطلق فى مسارات جديدة خاصة بها؟

إن الهوية والنمط - فيما نرى - يتلازمان: فلفظ "هوية" identity يشير إلى التماثل والتشابه ولفظ "نمط" يشير إلى تماثل من نوع آخر، وإلى الرأى المستقر والكليشيه والترادف والتضافر الضرورى بين الرمز وبين الصورة، والقوالب الثابتة للهوية وللنمط إنما ينتجها الخطاب العام كما تعد أدوات تمثل اجتماعى تحاول - تمامًا كالأسطورة والممارسة الطقسية - الانتصار على هاجس الموت والهدم والتهميش، رغم أن ثباتها واستقرارها عبر الخطاب يظل ظاهريًا، ووقتيًا.

إن جمود الأشكال الثابتة يقابله إنتاج خصب ومتنامٍ لملايين من الصور الاجتماعية دائمة التجدد والتى يمكن تحديدها ودراستها فى سياقها التاريخى، وسيرًا على نهج ميشيل دى سيرتو de Certeau، يمكننا اعتبار جموع المستهلكين بمثابة متمرسين فى التعامل مع الرأى العام، استطاعوا التحرر من القوالب الجاهزة للعلاقة بين الشعب وبين السلطة:

"إن ما نطلق عليه" ابتذال" أو "تدهور" ثقافى ما هو إلا ظاهرة جزئية تم تضخيمها لكى تنتقم السياسة التكتيكية المستهلكة من السلطة المسيطرة للإنتاج. وفى كل الأحوال، لا يمكن تحديد ملامح المستهلك أو وصفه من خلال المنتجات اليومية والتجارية التى يستهلكها: بين المستهلك (الذى يستخدم المنتَج) والمنتَج نفسه (المفروض عليه) هناك تلك المسافة التى تتفاوت فى طولها والتى تتمثل فى طريقة استخدام المستهلك لهذا المنتَج"(١٢٧).

فى هذا السياق، يأتى فيلم لو كنت غنى (هنرى بركات، ١٩٤٠) ليقدم حلاقًا فقيرًا يرث فجأة ثروة طائلة وينتقل من الحى الشعبى إلى حى الزمالك الراقى، ويصور المخرج هذه النقلة بطريقة كاريكاتورية باعتبارها انتكاسة للوسط الأرستقراطى الذى يتقبل الأثرياء الجدد، وانتكاسة أيضًا لقيم الطبقة الشعبية التى تفقد الكثير من أصالتها حين تصبح ثرية. وبعد سلسلة من الأحداث تنتهى بإفلاس الحلاق، تقرر العائلة العودة مرة أخرى إلى الحى الشعبى وتعلن التمسك بجذورها ورفض أسلوب الحياة الغربية الذى انحرف بها عن الطريق القويم وباعد بينها وبين قيم الحق والحب.

وإلى جانب الرسالة التعليمية - التى تتسم بقدر من السذاجة - قدم الفيلم ببراعة وذكاء هذه الحركة المكوكية الانتقالية بين مجتمعين متناقضين، مصورًا الصراع بين نظام القيم السائد فى كل منها باعتباره نقيضًا يمكن تعديله وتحويله واستيعابه داخل النسق المقابل؛ فعلى سبيل المثال تتحول وظيفة الشىء إلى نقيضها داخل عائلة الحلاق فتصبح السيارة الفخمة عربة بيع متجولة والسجاد العجمى حصيرة للنوم وتتحول حجرات النوم والأسرة إلى غرفة طعام، وبذلك تفقد علامات الحداثة والرفاهية أهميتها بالنسبة لعائلة الحلاق بل وتصبح عبئًا عليها حين يستحيل فك شفرتها. كما تتعرض القيم الشعبية التقليدية لهزات عميقة، تفسر فيها الانتكاسة على المستوى الأخلاقى بوصفها ضياعًا للقيم، فخلال حفل استقبال يقيمه الحلاق فى قصره، تتلاشى

الملامح الأرستقراطية للمكان ويفضح سلوك الأفراد الأصل الشعبى لهؤلاء الأثرياء الجدد، تتعدد على مرأى ومسمع من ضيوف الطبقة الأرستقراطية ووسط امتعاضها، مظاهر الانتكاس والانحدار الثقافى باستخدام الزينة الورقية المزركشة، ولمبات الكهرباء الملونة المعلقة فى الصالون، والملابس الغريبة التى تتفاخر بها عائلة الحلاق، وأدوات المائدة، ونوعية الأطباق المقدمة، وسلوك المضيفين الذى يفتقد للياقة..باختصار يثير كل ذلك استياء أرستقراطية الزمالك التى تعيش على النمط الغربى وينتهى الحفل بزيارة غير متوقعة من أهل الحارة الذين يجتاحون فيلا الحلاق الفخمة وسط تبرم أبناء الطبقة العليا الذى يسرعون بمغادرة المكان.

وتتكرر نفس أشكال المواجهة فى العديد من أفلام هذه الفترة وفى فترات أحدث كما فى فيلم كابوريا (خيرى بشارة، ١٩٩٠)؛ فالجهل المبالغ فيه بطبيعة الأشياء ووظيفتها الذى تتولد عنه كوميديا الموقف فى فيلم لو كنت غنى، يحل محله جهل أعمق بقواعد السلوك التى تحكم حياة المليونيرات فى فيلم خيرى بشارة. يدعو بعض المليونيرات الذين يهوون المراهنة هدهد الملاكم ابن الحى الشعبى وأصدقاءه لتقديم حلقات ملاكمة خاصة فى بيت أحدهم، نشهد إذًا نفس النقلة الفجائية من عالم إلى آخر والتى سبق وصورها فيلم لو كنت غنى، غير أنها تتخذ هنا بعدًا دراميًا أشد وضوحًا إذ تتصارع فى خضم هذه المواجهة جماعتان، الأولى يتزعمها هدهد والثانية المليونير وزوجته الفاتنة. يقدم الفيلم صورًا لتلك الجنة الزائفة: نساء جميلات يعشن فى فراغ، أفخر الأطباق وأجود أنواع النبيذ الفرنسى، أموال طائلة تنفق على المراهنة، جنة الاكتشافات الأولى حين يصل هدهد إلى هذا العالم الجديد ويتطلع لارتقاء درجات السلم الاجتماعى بكسب المال على حساب مهاراته الرياضية الواعدة. غير أن هذه الجنة سرعان ما تتحول إلى جحيم حقيقى حين يفقد البطل هويته وكيانه وحلمه الرياضى، وتتفكك الجماعة ويحدث ويرضخ هدهد للأثرياء فيترك الملاكمة ليصير مجرد مهرج يضحك الأغنياء على حساب أصدقائه وأهل حيه.

يخضع نموذج الرجل الثرى فى الفيلمين المذكورين لمنطق المقابلة ذاته - وذلك بالرغم من أن خمسين عامًا تفصل بينهما - فالثراء مرادف لسوء الخلق والسطوة وافتقاد الإنسانية، أما الفقر فيمثل القيم النبيلة والحب المترفع عن المصالح؛ فى فيلم كابوريا، تحاول زوجة المليونير إغواء هدهد الذى يرفض الانصياع لها خوفًا من فقد عمله، وتحاول أيضًا سكرتيرتها لفت نظره بكشفها عن جذورها الشعبية ورغبتها فى الهروب معه خارج هذا العالم المتوحش، وتتقابل مشاهد الإغواء فى الفيلم: حيث تذهب الزوجة إلى الإسطبل مرتدية فستانًا أحمر يشف عن مفاتنها على غرار صور الحور الحسان فى كتاب ألف ليلة وليلة، وتصور الكاميرا فى لقطات قريبة متتالية حركة يد المرأة على جسد الملاكم المفتول ذى البشرة السمراء والتى تتقابل وبياض بشرة المرأة وحمرة الفستان كمؤشر واضح على تأجج الرغبة. وبعد القبلة الأولى يتراجع هدهد ونرى الزوجة وهى تستند إلى حائط الإسطبل المصفر فى لقطة عامة تعمق من شعورها بالوحدة وخيبة الأمل، بينما تشاهد السكرتيرة من بعيد نهاية المشهد. ثم يأتى دور السكرتيرة فى محاولة إغواء هدهد فى موضع لاحق من الفيلم: صخب حفل مقام ليلاً فى الفيلا، لقطة عامة تصور هدهد وهو يرتدى قميصًا أبيض ويجلس على درجات السلم التى تؤدى إلى الحديقة موليًا ظهره للفيلا، تأتى السكرتيرة مرتدية فستانًا أزرق ضيقًا وحذاءً أنيقًا لتجلس بجانب هدهد وتعرض عليه صفقة: الزواج منها واستثمار الثروة التى جمعتها على مدار سنين عملها فى إقامة مشروع مشترك، يصرح لها هدهد بأنه يحب إحدى فتيات الحى بينما يتابع المليونير المشهد من بعيد، يأمر صاحب العمل السكرتيرة بالعودة إلى الفيلا ويبدى الغيرة من هدهد الذى يستحوذ على قلوب النساء.

يقرر الزوجان المحبطان بسبب فشل حياتهما الزوجية وشعورهما بالملل الانتقام من هدهد الذى يلتقى فى مباراة أخيرة مع ملاكم محترف، ويكسب هدهد الرهان ولكنه يرفض الحصول على مبلغ الرهان الذى يصل إلى مئات الآلاف من الجنيهات ويقرر الانسحاب نهائيًا من عالم المليونيرات وحاشيتهم، ونرى هدهد فى المشهد الأخير للفيلم

يتسلق سلمًا ليصل إلى المحبوبة التى تنتظر بالطبع فى النافذة على غرار روميو وجولييت، ويتسع الكادر من زاوية سفلى ليشمل تفاصيل المشهد بالكامل فيما تبتعد الكاميرا لتظهر قبلة الحبيبين والساحة العامة فى الحارة وحلبة الملاكمة المحاطة ببيوت الجيران وتتأكد عودة الوئام بين الحبيبين وبين هدهد وأهل الحى.

غير أن المشاعر التى يستثيرها الفيلم لا تنجح فى إخفاء ما به من تكرار نمطى حيث تفرض الرؤية التقليدية للحارة نفسها بالرغم من الجماليات السينمائية التى تميز سينما خيرى بشارة، والتى تعبر عنها حركة الكاميرا الواسعة والتصوير الخارجى ووحدة الشخصيات وغياب الجماعة التى كان وجودها طاغيًا فى السابق. وإذا كانت الكوميديا فى فيلم لو كنت غنى تنبع من موقف طارئ يكشف عددًا من التناقضات داخل المجتمع، فإنها فى فيلم كابوريا تفسح المجال أمام تحليل أعمق لآليات الإغراء والإغواء التى تحيد بالشخصية عن الطريق المرسوم لها أو ذلك الذى تأمل فى سلوكه. وبالرغم من وجود النمط الجامع بين الفقر والحب، وبين قيمة الرضا التى يتحلى بها ابن البلد والنجاح فى الحياة - بالرغم من وجود هذا النمط فى الفيلمين فإن طريقة إلقاء الضوء عليه تختلف فى كل منهما؛ ففى مقابل السرد الخطى والمنطقى فى لو كنت غنى، نجد فى كابوريا سردًا متقطعًا يفتقد إلى الربط المنطقى وتلعب الكاميرا فيه دور المراقب والشاهد عكس الدور الحيادى الذى التزمت به الكاميرا فى فيلم لو كنت غنى. يبتعد المونتاج فى فيلم خيرى بشارة عن القواعد التقليدية التى روعيت فى فيلم لو كنت غنى مثل الالتزام براكور الحركة ومسح علامات القطع، وتتوافق الأغنيات مع النسيج السردى فى فيلم كابوريا عكس الحال فى فيلم لو كنت غنى حيث يقتصر الغناء على فقرات كباريه دخيلة على الأحداث وغير موظفة دراميًا.

ويلتقى مفهوم النمط مع مفهوم الهوية فى تجسيدهما لوجهة نظر خاصة بطبقة أو جماعة محددة، فكل فئة سواء من البرجوازية العليا أو من أولاد البلد تصنف الفئة الأخرى فى أنماط جاهزة وتقرنها بقيم هوية تميزها وفقًا لنفس المنطق.

إن الرؤية الخاصة بالهوية المصرية لم تنبع من الأمة بقدر ما نبعت من الساسة والمفكرين الذين كانوا يطمحون، بعيدًا عن الصيغة الديمقراطية الغربية أن "يضفوا طابعًا خاصًا على الكوزموبوليتانية" وفقًا لتعبير جاك بيرك. ومع أن مجتمع المصرى كما كان يراه الطهطاوى وكما نراه الآن هو مزيج من شعوب وثقافات عدة تنامت على مدار الأزمنة والفتوحات، فإن مفهوم الهوية الواحدة الذى رسخه الساسة لا يمكنه الإحاطة بكل هذا التنوع الفعلى والتاريخى دون خرق مفهوم النقاء المفتعل الذى ينظر له التاريخ المصرى الرسمى، فالساسة يطعمون خطاب الهوية بحكايات تؤكد على وحدة البلاد على مر العصور وذلك لا لإرساء دعائم سياسية واجتماعية قوية بقدر ما هو لتوظيف الجانب العاطفى للهوية الثقافية فى إلهاء الشعب عن خطورة الأزمات المتلاحقة، تلك الأزمات التى أسهمت فى تفاقمها عوامل عدة من ضمنها الديكتاتورية العسكرية.

ويأتى النقاش حول ضرورة إرساء نظام سياسى ديمقراطى فى سياق الاعتراف بالنموذج الناجح للديمقراطية الغربية وفى سياق استحضار نموذج الديمقراطية فى الحياة السياسية الإسلامية، فالديمقراطية فى صيغتها الإسلامية تحمل اسم الشورى، وفى عهد الخلفاء كانت الشورى تعنى اختيار إمام المسلمين بالرجوع إلى أعضاء المجلس وإلى جموع المسلمين. وعند سقوط أسرة حاكمة، كان المجلس يتحول - كما يخبرنا ابن خلدون - إلى حلبة صراع وتمايز طبقى بين علية القوم أى الحكام وبين الطبقات الدنيا أى المحكومين. ويأتى الاشتقاق الدارج لكلمة "مشورة" ليمثل إحدى القيم التى دافعت عنها أفلام الحارة ليس فقط على مستوى حياة الجماعة بل وعلى مستوى الحياة العائلية. ومع التأكيد على مكانة القائد، فإنه يتوجب عليه حتى يضمن بقاءه فى الحكم أن يستشير ذوى الأمر قبل إصدار قرار مهم. وقد تغذى هذا المنظور القديم على الأفكار السياسية والاجتماعية فى الدول الديمقراطية الغربية.

فى فيلم المظاهر يبدو اجتماع العمال الثائرين وانتظامهم على شكل دائرى، خلافًا لما هو شائع فى المقاهى الشعبية، ليؤكد على الإعجاب بنموذج الديمقراطية الغربية. وفى فيلم شباب امرأة، تسهم صورة البيانو فى الشقة البرجوازية وشخصية الفتاة التى تحظى بقدر من الحرية يسمح لها باستقبال ابن عمها والخروج معه – فى صياغة ملامح حداثة وعلامات تطور الأسرة المصرية المتوسطة حيث تبدأ الفتاة فى نيل حقوق كانت صعبة المنال فى السابق كحق اختيار الزوج أو التعرف على خطيب المستقبل. يتجلى إذًا سؤال الهوية فى الخطاب الفيلمى على مستويات عدة وقد يكون من الخطأ اعتبار هذا الخطاب مجرد انعكاس للخطاب السياسى السائد فى زمن وسياق محدد، إذ إنه – وبالرغم من تقليدية وتحفظ الفيلم المصرى بصفة عامة – قد استطاع فى كثير من الأحيان التحرر من نبرة المديح السائدة عن الحارة وأولاد البلد اعترف بفضل ما استقاه من ثقافات العالم.

فى الصفحات التالية نتناول بالتحليل فكرتين أساسيتين تربطان بين تشكيل الهوية وصياغة الأنماط السينمائية فى فيلم الحارة: (١) تشكل ما يعرف بالهوية المصرية عبر ثلاثة روافد ثقافية أساسية جسدتها شخصية ابن البلد، وهى الروافد القبطية والإسلامية والعربية. (٢) ارتباط سؤال الهوية تحديداً بالطبقة الحاكمة من ساسة ومفكرين والأفراد والجماعات من سكان المدن، ويجسد هذه الفكرة شخصيتان متقابلتان ومتكاملتان: شخصية الفتوة وشخصية الأفندى.

ثانياً: الأنماط الرئيسية فى أفلام الحارة

قام خطاب الهوية ببعده المصرى/القبطى والإسلامى والعربى على فكرة وحدة الأرض واللغة وتاريخ النضال المشترك ضد محتل متعدد الأوجه وحاكم فى غالب الأمر مستبد، ووفقًا لهذا الخطاب الشائع، ينتمى الأقباط والمسلمون للهوية المصرية والعربية

ويعترفون بأثر الثقافة الإسلامية على أسلوب الحياة وعلى أشكال الحياة الاجتماعية ويتبنون بذلك موقفًا واضحًا من إشكالية الهوية رغم بعض الاختلافات التى سوف نتطرق إليها لاحقًا، ورغم الطابع المثالى الذى أحاط بفكرة وحدة هوية المصريين على اختلاف أصولهم وجذورهم الثقافية، تفرض بعض الأسئلة نفسها: على سبيل المثال كيف ميز الأقباط والمسلمون بين مفهوم الأمة ومفهوم الوطن؟ هل يعتبر مفهوم الوطنية والانتماء للأرض بوصفه مفهومًا مصريًا أكثر حضورًا وأعمق أثرًا من مفهوم القومية العرقية الذى هو بالأساس مفهوم عربى؟ فى هذه الحالة، ما السمات المميزة لهذه الشخصية المصرية التى تحاط بهالة من التبجيل فى خطاب كذلك الذى نقرأه فى كتاب شخصية مصر لجمال حمدان؟ هل يأتى الوطن قبل الأمة عند الأقباط الذين يفتخرون بأصلهم الفرعونى، وتأتى الأمة قبل الوطن عند المسلمين باعتبار أن الأمة الإسلامية تتخطى حدود الوطن الجغرافية؟ وماذا عن التصور المثالى لهذه الأمة المسلمة، المؤسسة على أسس دينية وثقافية (وليس على أسس عرقية) والتى تشتق جذرها من كلمة "الأم" وكانت مصدر إلهام للجبرتى والطهطاوى؟ هل استقر هذا المفهوم فى عادات وتقاليد المصريين، وما هى التغيرات التى طرأت عليه خلال القرنين الأخيرين؟

إن التمييز التقليدى بين الوطن homeland/patrie والأمة nation يفرض نفسه حين ندرك الدلالة الروحية للوطن فى المفهوم الإسلامى، فالوطن هو أصلاً هذه الأرض المشتركة التى يعيش عليها المسلمون وأهل الذمة من مسيحيين ويهود، وذلك قبل أن يتحول فى بداية القرن العشرين إلى مرادف لمفهوم الأمة العرقى والسياسى، فبعض الحارات الشعبية مثل درب النصارى أو حارة اليهود، ورغم قيامها على أغلبية طائفية، لا تعتبر ممثلة لجماعة دينية أكثر اتساعًا أو تجريدية كمسيحى الشرق مثلاً، وفى المقابل يعتبر تمازج العقيدة الإسلامية والمسيحية واليهودية داخل الحى الواحد ممثلاً

للوطن، وطن متسامح، يتسع لمختلف العقائد والعرقيات رغم الأغلبية المسلمة الساحقة والناطقة بالعربية.

لم يكن إذاً من الممكن بالنسبة لمصر أن تمثل الأمة الإسلامية دون أن تدرج المثال الإسلامى العالمى فى إطار كينونة وطنية وإقليمية وعرقية، وهو ما يناقض الروح العالمية للمبادئ الإسلامية التى تتجاوز الحدود الجغرافية والعرقية، غير أنه من الصعب تعريف الفكر السياسى الإسلامى انطلاقًا من مفهوم الأمة دون الوقوع فى فخ التعميم. فللإسلام – كما للسياسة الإسلامية – أشكال متعددة فى البلاد ذات الأغلبية المسلمة وقد ساد هذا التنوع – الذى لا يمكن اختصاره فى تشريع دينى واحد – أرض الإسلام منذ العصور الوسطى وحتى يومنا هذا، لكن هذا النوع من النقاش رغم أهميته ودلالاته المتعددة يتخطى حدود دراستنا الحالية.

فإذا كانت أسس التشريع القانونى المصرى قد قامت على التشريع الفرنسى ولم تقتصر على الشريعة الإسلامية كما هو الحال فى إيران أو فى السعودية، فذلك مرده جزئيًا إلى ولاء مصر لانتماءاتها المختلفة وإلى معارضة القوى العلمانية لفرض الشريعة الإسلامية على مجتمع تأسس على روافد ثقافية وتاريخية تتسم بالتعددية، وقد انخرطت السينما بوصفها شاهدًا وشريكًا فى هذه المواجهة بين الخطاب الإسلامى والخطاب العلمانى، ولا تزال تمثل ساحة نقاش للانتماءات التى تحاول تحديد هويتها بالتأكيد على تمايزها. وسوف تتصدر قيم الطبقة الوسطى التى تبناها المفكرون والسينمائيون خطاب الهوية المتأرجح بين العلمانية الاشتراكية والتدين الشعبى وما أفرزه من أصولية سياسية قائمة على الدين، وتتلخص هذه القيم من منظور القومية العربية المتحررة من الموروث الدينى فى وحدة التاريخ واللغة والمصلحة المشتركة، فى هذا الإطار، يأتى بناء النمط السينمائى ممثلاً لتلك التساؤلات والهواجس التى صاحبت نمو الوعى القومى والدينى بالهوية المصرية، إسلامية كانت أو عربية.

أ- ابن البلد

يمثل نمط ابن البلد خير تمثيل لتشابك عناصر الرؤية المصرية لمنظومة الهوية، ولقد حددت الدراسات الاجتماعية عدداً من السمات التى تميز بين شخصية ابن البلد وشخصية المصرى المنتمى للطبقة العليا أو المصرى المنتمى لأقلية أجنبية (ذات جذور أوروبية أو عربية)، وأضفت هذه السمات - التى ساهمت فى ترسيخها بعض المؤلفات التاريخية الرسمية (كتاب الجبرتى) وبعض الممارسات الفولكلورية وأشكال الخطاب الشعبى - بعداً أسطورياً على الدور الاجتماعى والوطنى لشخصية ابن البلد. وتأتى فى مقدمة مميزات هذه الشخصية، قيم الطيبة والكرم والتفانى والارتباط العضوى بالمكان والإيمان بالعدل والمرح والسخرية وحسن التصرف. أما بالنسبة للمثالب، فلا يتم تركيز الضوء عليها، أو يتعمد التقليل من أهميتها وتقديم كافة الأعذار لتبريرها، فالكسل هو نوع من القدرية، والأمية لا تعنى الجهل مما يخفف من حدتها، وبعض التقاليد الجافة الخاصة بقواعد الملبس والسلوك وطقوس الجيرة والصداقة والتعاملات الاجتماعية لا تدان باعتبارها ملمحاً تبرره قيم التقشف والتواضع.

و قد خصصت أستاذة علم الاجتماع سوسن المسيرى لشخصية ابن البلد دراسة وافية تعتبر من أهم المراجع فى هذا الموضوع، نشرت الدراسة بهولندا فى عام ١٩٧٨ تحت عنوان: ابن البلد، أحد مفاهيم الهوية المصرية. ترجع سوسن المسيرى ظهور مصطلح ابن البلد للجبرتى وتؤكد على كونه يخص أهل المدينة وسكان الأحياء الشعبية بالقاهرة وأنه يقصى من دائرته الفلاحين الذين يمثلون أغلبية ساحقة فى المجتمع المصرى. وخلافاً لتلك الفكرة الشائعة عن تقابل وتمايز ابن البلد والفلاح، فإن التحول المتنامى للريف المصرى نحو الطابع المدنى منذ السبعينيات وحركات الهجرة المستمرة من الريف إلى المدينة قد خلق شبكة من الحارات فى المدن الكبيرة والصغيرة الممتدة على ضفاف النيل من أقاصى الصعيد إلى أعالى الدلتا، ومن ثم اكتسب سكان هذه الحارات صفة "ابن البلد" رغم أصولهم الريفية وأسلوب حياتهم القروى. إن ظاهرة

تحول الريف نحو الطابع المدنى وانعكاساتها المتعددة على تمايزات الهوية تستحق الدراسة لا من أجل بسط سمات ابن البلد السابق ذكرها على الكينونات الاجتماعية المشابهة، بل لإظهار كيفية تطور المفهوم، بحيث يتغير معنى الهوية وفقًا للسياق الذى يستخدم فيه وكيف ينتهى به الأمر إلى تربة أخرى يستقى فيها وجوده من منابع فكرية جديدة.

لقد أعطت السينما التجارية صفة مؤسساتية لصورة ابن البلد التى اختارها العديد من السينمائيين لتمثل الهوية القومية ولكى تضفى بعدًا أسطوريًا على فكرة الجماعة ممثلة فى الأغلبية العربية والمسلمة. خرجت شخصية ابن البلد للوجود فى فيلم العزيمة فى لحظة تاريخية حاسمة سعت فيها الحركات القومية والأحزاب السياسية إلى إعادة رسم ملامح الهوية المصرية لمواجهة الاحتلال الإنجليزى والطبقة الأرستقراطية المسيطرة، وهى طبقة نصف إقطاعية نصف صناعية.

وبالرغم من أن شخصية ابن البلد لم تلعب الدور الرئيسى فى فيلم العزيمة فإنها قد أعارت سماتها النفسية إلى الشخصية الرئيسية، محمد أفندى، وتبدت بصورة أوضح من خلال شخصيات مشابهة (الحلاق والحانوتى) أو مقابلة (الجزار)، غير أن أفلام الحارة تظل فى مجملها ضعيفة المستوى وتنحصر أهميتها فى كونها تمثل نموذجًا لهذا النوع من الإنتاج من خلال بساطة الخط السردى وتكراره ونمطية الشخصيات، ويأتى الاستثناء الذى يؤكد القاعدة من خلال أفلام قليلة حاولت تخطى حدود النمط المتعارف عليه وتصوير انقسامات عميقة ومهمة ينبغى تحليلها ورسم تشابكات وعلائق جديدة بين عناصر الهوية المختلفة.

وقد استطاع بعض السينمائيين تفهم البعد المركب للهوية فى صيغته الأسطورية التى أوردناها فى الفصل السابق، وقدموا أولاد بلد من أصل ريفى كالصعايدة (شخصية هريدى فى فيلم الفتوة لصلاح أبو سيف، ١٩٥٧) وكفلاحى الدلتا (شخصية صديقة فى فيلم اليوم السادس ليوسف شاهين، ١٩٨٥). نفس الظاهرة تكررت فى

تناول شخصية الأفندى: فالشاب القادم من القرية للدراسة بالقاهرة فى شباب امرأة (صلاح أبو سيف، ١٩٥٤) أو الجامعى القادم من الدلتا للعمل بالعاصمة فى حمام الملاطيلى (صلاح أبو سيف، ١٩٧٣) هم فى الأصل غرباء عن الحارة، غير أنهم سرعان ما ينخرطون فى أجوائها ويصبحون جزءًا من عالمها حيث الفقر والظروف الاجتماعية المتدنية والسمات النفسية شديدة الشبه بمعالم بيئتهم الأولى.

وقد نرى أيضًا فى بعض الأفلام محاولة لتجميل صورة الباشا بإبراز أصوله المنتمية للحارة أو على النقيض رهن الارتفاع بالمستوى الاجتماعى لأهل الحارة بالتحالف مع الطبقة المقابلة أى مع البرجوازية ذات الانتماءات الغربية. ويمكننا هنا أن نسوق مثالين: فى فيلم ليلى بنت الأغنياء (أنور وجدى، ١٩٥٢) تقع الفتاة الثرية ذات الأصول الأرستقراطية فى حب عامل تليفونات ويبارك عمها هذا الحب بل ويذهب حتى إلى ارتداء جلباب ابن البلد والتطبع بطباعه والزواج من أخت عامل التليفون، وفى مشهد النهاية فى فيلم القلب له أحكام (حلمى حليم، ١٩٥٦) نجد الباشا الذى يرفض زواج ابنه من فتاة تنتمى لإحدى الأحياء الشعبية يقوم بخلع قميصه الحريرى ليكشف عن الصديرى المخطط الذى عادة ما يرتديه ابن البلد الريفى. ونتيجة لذلك، ينتقل الفيلم إلى نوع من المصالحة والوئام إذ تتمكن قصة الحب من الانتصار على الصعوبات المادية وعلى الفروق الطبقية وتتوج بالزواج. فى فوضى الهوية هذه – والتى نعتبرها ظاهرة إيجابية – تظهر الجذور العميقة تمثيلات الذات والتى يبرز فيها تحت المظاهر الغربية كل ما يربط الشخصية بأصولها البعيدة وبالطابع "البلدى" لمصريتها، بكل ما يحمله هذا الطابع من بعد تخيلى.

إن العلاقة بين عناصر الهوية المختلفة التى يتألف منها النمط تتشكل فى الأفلام المشار إليها على نقيض القواعد التقليدية لمئات من الأفلام الأخرى أحادية الخطاب. ومن الصعب عند دراسة المشهد العام لأفلام الحارة الاقتصار على إبراز الطابع

المستقر والمنتظم للخطاب السائد عن الهوية وإغفال أشكال الخطاب الضمنية الأخرى، التى تقوم على إعادة الاعتبار للمهمش وتدارك المنسى وإقرار فكرة النسبى والمتنوع.

وهنا تجدر الإشارة إلى أمر على جانب كبير من الأهمية - نتناوله بالتفصيل لاحقا - ألا وهو عدم التزام الوعى بالانتماء لفئة اجتماعية محددة بالتقسيمات الاجتماعية الأوروبية فى العهد الصناعى، فقد تتصارع البروليتاريا والبرجوازية فى عالم الحارة رغم انتمائهما لفئة أولاد البلد التى تختلف عن البرجوازية المتمدنة بطبقاتها الصغيرة والمتوسطة من جهة، وعن الفلاحين والعمال فى المدن الصناعية من جهة أخرى. ففى داخل فئة أولاد البلد التى تنسب خطأ إلى البروليتاريا، هناك تقسيم هرمى يفصل بين العامل الفقير والتاجر الميسور، بين الفتوة ورب الأسرة، بين الأفندى والأمى غير المتعلم، وهم جميعًا يدرجون داخل إطار "أولاد البلد". فتعبير ابن البلد ينطبق على سكان الحى الشعبى جميعًا، ولا يتم استثناء الأفندى بسبب مستواه التعليمى أو الفتوة بسبب قوته الجسدية، فهما جزء لا يتجزأ من صور الهوية المصرية.

تسهم بعض المعالم السكانية (الديموجرافية) والعناصر الثقافية والاجتماعية المميزة فى صياغة ملامح ابن البلد، فهو يعرف من خلال انتمائه لفئة اجتماعية يحددها مكان الإقامة، ويعرف بالتدين - سواء كان مسلمًا أو مسيحيًا - كما يتم تعريفه وفقًا لأسلوبه فى الملبس والحديث إلى جانب مستواه التعليمى الذى ينعكس على سلوكه ويميزه بين أقرانه. بالمفهوم الطبقى، ينتمى ابن البلد إلى فئة مستقلة تلتقى إلى حد ما والبرجوازية الغربية الصغيرة وتختلف عن طبقة الفلاحين وطبقة البرجوازية من أفنديات المدن بسبب أنواع المهن التى يمارسها ابن البلد، أبناء البلد الأكثر ثراءً هم أصحاب المقاهى والتجار (الجزار، البقال، الفاكهانى، الفران)، والأكثر فقرًا هم الباعة الجائلين، المكوجى، الجزمجى، الحرفى، الراوى الشعبى، الحلاق، صبى الميكانيكى... إلخ. ويحظى شيخ البلد ورجل الدين بمكانة كبيرة فى الحى بالرغم من قلة

ثروتهما، أما بالنسبة للفتوة الذى يمثل أحد فصائل أولاد البلد، فهو ينتمى أصلاً إلى الطبقة الشعبية الفقيرة غير أن وضعه المالى يتحسن بمجرد استغلاله لقوته الجسدية فى حماية أهل الحارة وممارسة عمل مربح يرتبط عادة بالتجارة.

يعتبر عنصر الملبس من الخصائص المميزة لشخصية ابن البلد وذلك بغض النظر عن المكان أو السياق التاريخى، وعن الزى كتب جاك لوتى Luthi فى دراسته عن فترة الحكم الملكى (١٩٢٢ - ١٩٥٢) فى مصر:

> "يقسم الزى البلد إلى مجموعتين: سكان البلد الأصليون الذين يرتدون الجلباب، والأجانب وأهل البلد الذين يعيشون على الطريقة الغربية والذين يرتدون البدل. الأمر يتعلق أيضًا بالطبقة الاجتماعية، فالذى يرتدى البدل الكاملة يعتبر نفسه من طبقة أفضل من الآخرين، أما الشيوخ الذين يتولون أمور المساجد والقضاة الشرعيين فقد ظلوا وحدهم على وفائهم للقفطان"(١٢٨).

ظلت السمات الملازمة لابن البلد لفترة طويلة على الشاشة هى ارتداء الجلباب والطاقية، والتحدث بالعامية واستخدام الحركات والإيماءات المبالغ فيها للتعبير عن المشاعر باليد والوجه والجسد. ثم ما لبث أن تحولت هذه السمات بفعل التكرار فى السينما التجارية إلى كليشهات ثابتة لا يحيد عنها المخرجون إلا نادراً، وذلك قبل أن تعاود الانحسار فى أعمال خيرى بشارة ورضوان الكاشف وعاطف الطيب وفى أفلام جيل الثمانينيات بصفة عامة، حيث أصبح ابن البلد يرتدى مثله مثل الأفندى قميصًا وبنطلونًا رغم احتفاظه بنفس طريقة كلام ونفس أسلوب تصرف ابن البلد فى أفلام صلاح أبو سيف و نيازى مصطفى القديمة.

يتميز أفندى الأربعينيات وحتى السبعينيات ببدلته الأوروبية وانتمائه المهنى إلى وسط غير الوسط الشعبى يقوده بالضرورة للعمل فى المدينة الكبيرة، أما الفتوة فبالرغم

من ارتدائه نفس ملابس ابن البلد فإنه يتميز عنه بقوته الجسدية ووظيفته كحامي حمى أهل الحارة، ويظل الأفندى "ابن بلد" رغم مستوى تعليمه ومهنته ومظهره الذى يطغى عليه الطابع الغربى حين يتبنى قيم الحارة ويعيش فيها ويرتبط بأهلها عن طريق صلات النسب والقرابة. فى الأفلام الأولى، كانت لهجة وأسلوب ابن البلد - اللذان يختلفان عن لهجة وأسلوب البرجوازية العليا والمتوسطة - تمثل مادة فولكلورية ويجد فيها المشاهد من الطبقات الشعبية نفسه، وذلك على عكس معظم الأفندية؛ فاللهجة العامية لابن البلد تتميز بنبرة ومفردات خاصة كما تكثر فيها الكلمات الجديدة التى تعكس الروح المجددة والجريئة أحيانًا للممارسات اللغوية لأبناء البلد، والحديث عادة ما يكون متباسطًا وديًا يراعى قواعد الذوق واللياقة ويبرز فيه المتحدث غالبًا فى صورة الشخص الودود الساحر والمستمع فى صورة الشخص المتفهم دائمًا، أما الكلمات الجارحة التى يتم تبادلها فى المشادات فسرعان ما يحل محلها الأحضان ومظاهر الود والمصالحة إذ إن أهم قيم الحارة الموروثة هى قيمة التضامن. وهذا ما قد يفسر أن المبالغة فى النبرة وطريقة النطق التى تصل أحيانًا لدرجة السذاجة والكاريكاتورية، كما نرى فى كوميديا إسماعيل ياسين أو ميلودراما حسن الإمام، لا تفسد العلاقات الاجتماعية بين سكان الحارة بقدر ما تمثل حلقة وصل بينهم.

يمثل مستوى التعليم لابن البلد عاملاً أساسيًا فى تحديد وضعه الاجتماعى داخل الحارة وداخل المجتمع، وتورد سوسن المسيرى فى كتابها هذا الرأى لأحد سكان الأحياء الشعبية الحاصل على مؤهل جامعى: "قد يحصل ابن البلد على قدر من التعليم لا يتعدى المرحلة الابتدائية، ولكن إذا وصل إلى المرحلة الجامعية، فإن طبقته تعتبره غريبًا عنها لأنه هو نفسه يبدأ فى التنصل من هويته ويعتبر لقب ابن البلد إهانة له"(١٢٩). وسواء أمكن التحقق أم لا من وجهة النظر هذه، فإنها تعكس تصورًا شائعًا يرتبط بابن البلد الذى تقترن به عدة نعوت سلبية كنعت"بلدى" الذى يشير إلى سلوك منتقد وإلى طريقة فى الحديث أو الملبس غير راقية، كما قد يعنى مهنة وضيعة أو

مستوى معيشة منخفض، وقد ظهرت نعوت أخرى شبيهة مثل local (محلى) الذى ينطق بالإنجليزية للإشارة إلى فكرة الـ "بلدى".

وإذا كان التعليم هو أحد معايير التمييز المهمة بالنسبة لصورة ابن البلد فإنه قد خضع حين تناولته الشاشة لعدد من التغييرات المهمة. لقد وضعت التعريفات القائمة على مستوى تعليم ابن البلد فى خدمة الخطاب المعارض سواء كان ليبراليًا أو اشتراكيًا أو مناهضًا لإنجلترا أو لأمريكا، فالخطاب القومى ليوسف وهبى فى فيلم ابن الحداد (١٩٤٠) أو لحسن الإمام فى فيلم زقاق المدق (١٩٦٣) أو لنادر جلال فى فيلم بدور (١٩٧٤) يجىء على لسان شخصية مهجنة تجمع بين سمات أهل البلد وسمات الأفندى وتنجح فى كسر حاجز الجهل مع ولائها لأصولها الشعبية ولجذورها الإقليمية. وفى أفلام مثل أحبك يا حسن (حسين فوزى، ١٩٥٨) أو خلى بالك من زوزو (حسن الامام، ١٩٧٤) يبدو التعليم وكأنه عائق أمام الفن وأمام الترقى الاجتماعى، حيث تجرى أحداث الفيلمين فى حى محمد على الشهير. فى فيلم أحبك يا حسن، يترك ابن الباشا كلية الهندسة ليصبح ملحنًا ويتزوج من إحدى راقصات الحى، وفى خلى بالك من زوزو، تلتحق ابنة الحارة بالجامعة مع استمرارها فى الرقص فى الأفراح فى الوقت الذى يرفض فيه ابن أحد رجال الصناعة عالم المال والأعمال من أجل التفرغ للإخراج المسرحى والعروض الغنائية، وعادة ما يكون الاختيار بين العالمين صعبًا وتتأسس الدراما البسيطة على هذا الصراع بين التعليم والفن، بين الحارة والمدينة وأخيراً بين القيم الاشتراكية الأصيلة و قيم الرأسمالية.

فى نهاية السبعينيات وفى الوقت الذى رسخت فيه مصر تبعيتها (أو شراكتها وفقًا للأيديولوجية التى يتبناها كل فرد) للنظام الأمريكى تحت حكم السادات، بدأ مفهوم الهوية المنسوج حول قيمة ومكانة ابن البلد – والذى ساد فى فترة الحكم الملكى والحكم الناصرى – فى التلاشى. لقد أبرز الخطاب الساداتى فى السبعينيات ضرورة تصحيح مسار ثورة يوليو وإرساء قواعد دولة العلم والإيمان (وهو الشعار الذى أصبح

عنوانًا لأحد برامج التبسيط العلمى ذات الشعبية الكبيرة التى كان يقدمها الكاتب الإسلامى مصطفى محمود) وخلق فئة من رجال الأعمال والمستثمرين الموالين لأمريكا حلت محل كبار موظفى الدولة فى العهد الناصرى.

وعمّق عنصر التعليم المنخفض لدى أولاد البلد من الهوة التى نجدها فى الطبقات الشعبية بين الأميين والحاصلين على قدر مناسب من التعليم يسمح لهم بالقراءة والكتابة، غير أن التعليم لا يؤدى بالضرورة إلى الثراء ولا إلى تحقيق الازدهار الاقتصادى للمتعلمين، فمستوى التعليم العالى الذى كان يتيح فى الحقبة الناصرية الوصول لأعلى درجات السلم الوظيفى تحول لعامل إفقار فى ظل السياق الاقتصادى والاجتماعى الجديد فى عهد السادات، وتبدد حلم الحصول على وظيفة حكومية أمام حلم الثراء السريع الذى لا يتوافق بالضرورة مع الكفاءات التعليمية البسيطة لابن البلد. وحتى فى حالة حصول ابن البلد على شهادة علمية، أصبح عليه إثبات مهارته التجارية وفقًا لمعايير النجاح الاجتماعى التى فرضتها سياسة الانفتاح الاقتصادى، فى المقابل فإن الأمية لا تمثل بالضرورة عائقًا أما فرص الثراء المفتوحة. وفى عهد السادات فقدت الكثير من القوانين الاشتراكية التى وضعها عبد الناصر والخاصة بمراقبة مصادر الثروة – كالقانون الذى ذاع بين الناس وفى وسائل الإعلام تحت اسم "من أين لك هذا" – فقدت هذه القوانين الكثير من قوتها ومن صلاحيتها. شهدت إذًا معايير التقييم والتعريف المحددة للهوية تحولاً مهمًا فى أعقاب ليبرالية السبعينيات العشوائية وكان ابن البلد هو أول من تكبد أثر هذا التحول وأول من حاول الاستفادة منه فى حالات النادرة.

فى فيلم ليه يا بنفسج (١٩٩٢) انتقد المخرج رضوان الكاشف – أحد أعضاء الجماعات الطلابية الماركسية فى السبعينيات – هذا الوضع من خلال شخصية على ابن الحارة الذى أفسده المال والذى يرمز لمعايير النجاح الجديدة التى طرأت على الحى. يعود على للحارة ليلقى حتفه بين أصدقائه بطريقة مفجعة فى نهاية الفيلم تمامًا

مثلما تعود حميدة فى فيلم زقاق المدق (حسن الإمام، ١٩٦٤) لتموت فى الحارة. وبعد موت على، تعود حياة الأصدقاء المريرة إلى سابق عهدها، بلا أحلام يغذيها طموح النجاح الذى كان يمثله فى أعينهم صديقهم على، فنراهم فى آخر مشاهد الفيلم يعودون إلى التلة المهجورة فى أطراف الحارة حيث كانوا يجتمعون للتدريب على أداء أغانى الأفراح.

وقد أرجعت أمينة حسن تاريخ المواجهة بين تمثيلات الهوية القومية المختلفة إلى فترة السبعينيات حيث عبر عدد من المخرجين الاشتراكيين و/أو الناصريين عن موقفهم السياسى المناهض للسادات من خلال توظيف مفردات الخطاب القومى:

> "فى سياق سياسة انفتاح عشوائية على الخارج، تناولت السينما المصرية مسألة الهوية القومية من زاوية التقابل بين التحول إلى الليبرالية وبين القومية، وغدت القومية إلى جانب الدين عامل مقاومة أساسى لحالة الانهيار العام، وارتكزت مطالب أنصار القومية على إعطاء الأولوية للنظام الاجتماعى وحماية القيم والمصالح الوطنية (...) إن التنمية الاقتصادية لا يمكن تحقيقها دون وجود مشروع اجتماعى وسياسى مشترك، دون ديمقراطية وعدالة اجتماعية، كما لا يمكن تحقيقها أيضًا دون القيم التاريخية والروحية التى تشكل ملامح الهوية القومية"(١٣٠).

وقد تناولت هذه الأفكار بالتحليل الأفلام التى سبقت الحقبة السبعينية وعاصرتها وتلتها حيث ظل الكثير منها على ولائه للفكرة القومية ولكن دون التعرض بالنقد لسياسة تحرير السوق، وإذا كانت القومية لا تمثل فى حد ذاتها أيديولوجية، فإنها تتغلغل – كونها مفهومًا مطاطًا – فى الأيديولوجيات الأكثر تعارضًا بداية من الاشتراكية وحتى الليبرالية ومن الماركسية حتى معتقدات الإسلام السياسى.

توظف أفلام الحارة فى السبعينيات سلاح التعليم لا لإبراز الفارق الهرمى بين ابن البلد و الأفندى، بل كى تؤكد ضرورة إدماج هذه الثنائية فى كينونة اجتماعية مثالية تقف أمام طائفة أبناء البلد الجديدة، أى أمام طبقة الأثرياء الجدد غير المتعلمة. فى فيلم انتبهوا أيها السادة (محمد عبد العزيز، ١٩٨٠) وفى الوقت الذى تعصف فيه أزمة السكن بالبلاد، يضطر أستاذ الجامعة للانفصال عن خطيبته الجامعية لعجزه عن إيجار أو شراء شقة، تتزوج الفتاة من رجل أعمال جاهل صنع ثروته من جمع القمامة. وفى مونولوج طويل يدافع الزوج عن حقه فى التقدم والتعلم، وعن فخره بنجاحه كرجل أعمال واحتقاره للجامعيين المنفصلين عن واقع البلاد والذين يعيشون على ذكرى ماض كان فيه التعليم يفتح الأبواب المغلقة، ولقد استطاع الفيلم إبراز ثنائية تقييم/تحقير القيم الأخلاقية والاقتصادية المرتبطة بالتعليم، ورغم تعاطفه مع مصير الأستاذ الجامعى فإنه يعترف بمشروعية طموح ابن البلد فى السعادة والترقى الاجتماعى والذى يبرره النجاح المادى وصفات الكرم والطيبة والورع التى يتسم بها.

إن الصورة التى يصوغها أبناء الحى عن أنفسهم تتسم هى أيضًا بالتناقض، فهم يدركون أنهم مهمشون اجتماعيًا ومكانيًا فى طرف غائم وغير محدد المعالم من السلم الاجتماعى، ومع ذلك يظلون على إيمانهم بأنهم الحماة الحقيقيين للهوية القومية وأن هذه الهوية المتخيلة مهددة بالتلاشى أو الاندثار حال غيابهم، وهكذا نجد أن القومية التى تتبناها الصفوة الفكرية ذات النزعة الغربية (السينمائيون) تعبر عن نفسها هنا من خلال شخصيات تمثل شكلاً من أشكال الوطنية الشعبية والإقليمية.

ب- الأفندى، المتعلم

كلمة "أفندى" المأخوذة عن التركية هى تحوير لكلمة afentis فى اليونانية الحديثة authentês فى اللغة الإغريقية وتعنى "المعلم"، و"الأفندى" فى التركية هو لقب يمنح

لكبار رجال الدين والدولة، وفى ستينيات القرن العشرين سوف تختفى هذه الكلمة مع اختفاء الطربوش رمز طبقة الأفنديات، غير أن معناها سيظل حاضراً فى الأذهان وسيرتبط بطبقة الموظفين والمتعلمين فى مقابل طبقة الفلاحين والعمال، وسيصبح "الأفندى" "أستاذاً" أو "سيداً" أو "موظفاً"، و هى كلمات استقرت فى الاستخدام اللغوى فى العصور السابقة. نشأت طبقة الأفندية فى عهد محمد على باشا (١٨٠٥ - ١٨٤٥) وازدهرت فى عهد إسماعيل باشا (١٨٦٢ - ١٨٧٩) وتمثلت بصفة أساسية فى موظفى الدولة من الشباب الذين احتلوا موقعاً وسيطاً بين الصفوة التركية وبين الشعب المصرى وكان هدفهم الأسمى هو اللحاق بطبقة أولاد الذوات:

> "فى تطلعهم إلى اللحاق بطبقة أبناء الذوات، بذل (الأفنديات) جهداً دءوباً لتغيير رموز طبقتهم، كالأثاث والثياب واللغة وأسلوب الحياة و تبنى قيم الصفوة الأجنبية (...) وقد تشربت تلك الجماعة المصرية، التى أصابها الكثير من الحراك تعالى الحاكم على أبناء الشعب، مما أدى إلى استبعاد العامة لها من ماهية أولاد البلد"[١٣١].

يبرز التمييز القائم على الوعى الطبقى بوصفه أحد معايير تعريف الجماعة الأساسية، ولقد أدرك السينمائيون ذلك وكثيراً ما فرقوا بين طبقة أولاد البلد وبين برجوازية المدينة، وكما جاء خطاب الهوية فى فيلم العزيمة لمساندة مصالح البرجوازية الصغيرة الصاعدة، فقد مهد فى أعمال مثل الفتوة (١٩٥٧) وبداية ونهاية (١٩٦٠) لصلاح أبو سيف، وفجر يوم جديد (١٩٦٥) ليوسف شاهين والغرباء (١٩٧٣) لسعد عرفة وإلى المأذون يا حبيبى (١٩٧٧) لمحمود فريد - مهد لصعود البرجوازية المتوسطة (العسكريون والصحفيون والجامعيون وكبار الموظفين) التى ازدادت سطوتها وأيضاً مثالبها فى العهد الناصرى.

تبدو القومية المصرية والعربية اليوم كظاهرة تخص الصفوة الفكرية والسياسية يساندها خطاب الطبقة المهيمنة فى المدن الكبرى، أما الوطنية الإسلامية والوطنية القبطية/الفرعونية فإنها تفرض نفسها بقوة عند القاعدة العريضة للسلم الاجتماعى، وهو ما يفسر نجاح الدعوات المتطرفة - الإسلامية منها والمسيحية - فى الأحياء الشعبية والقرى النائية بالريف والصعيد. وبالرغم من أن هذا الفصل له ما يبرره، فإنه كثيراً ما يتم اختراقه، فالتداخل بين أشكال الخطاب المختلفة وبين أنواع الممارسة الاجتماعية القومية والوطنية - سواء الإقليمية أو الجماعية - كثيراً ما يسمح بالحركة والتواصل، فنجد التحالفات تنعقد وتنفض وفقًا للأوضاع والظروف الاقتصادية المتغيرة. ونشهد فى إطار ذلك عدداً من الصيغ السياسية المركبة كالقومية المصرية/الإسلامية (والتى رغم كونها أقلية صغيرة فإنها مؤثرة) أو القومية المسيحية العروبية (والتى ينتمى إليها عدد من الأقباط والكاثوليك المصريين).

وهنا علينا أن نفرق بين البعد السياسى المنحاز والبعد الأنثروبولوجى للهوية، أى بين الخطاب السياسى عن الهوية وبين الممارسة الاجتماعية التى تأتى لتعضده أو لتناقضه. فى السينما نجد هذه الهوة بين الخطاب وبين الممارسة الاجتماعية فى عدد من أفلام الحارة حيث يحاول الأفندى الملتزم فكرياً أن يبصر المحيطين به بالمخاطر التى تهدد التقاليد والقيم وهو يضمن خطابه الكثير من الإشارات الخاصة بأهمية تبنى اللغة العربية والحفاظ على الدين والحفاظ على الأرض، تلك الركائز الأساسية للهوية القومية والدينية والإقليمية. فى مقابل توجس سكان الحارة من المخاطر الأخلاقية التى قد تتولد عن اللقاء مع غرب مسيحى وعلمانى وحرصهم على حماية نسائهم وأبنائهم من حداثة يرونها مفزعة، نجد أن أبناء الطبقة العليا لا يعبأون بذلك ويعلنون صراحة انتماءهم للغرب، متخذين تارة هيئة المستعمَر المتوافق تماماً مع قيم المستعمِر، وتارة أخرى صورة الشخص الذى استطاع بلوغ أقصى درجات التطور واستيعاب كل مفردات ثقافة شمال البحر المتوسط وجنوبه.

كلما عبرت شخصية مثقفة (أفندى، صحفى، جامعى) عن رأى خاص بالهوية القومية، سرعان ما يعكس رد فعل المخاطب إليه هذه الهوة الشاسعة بين الخطاب والممارسة خاصة عندما لا تكون الأفكار القومية المروج لها محط إجماع. تظهر ملامح هذه الهوة منذ فيلم العزيمة، حيث يحظى ابن الحى الشعبى باحترام الباشا الوطنى (وأمثاله من كبار رجال الصناعة وكبار ملاك الأراضى فى حزب الوفد الوطنى) وتقديره لطموحه الليبرالى، بينما يتعرض لاستعلاء وسخرية ابن الباشا وأصدقائه الذين يمثلون الشباب المستغرب والذى يبدو بالضرورة خارج المنظومة القومية، طريد الهوية المصرية. وتحت ستار صراع الثقافات والمواجهة بين الشرق والغرب التى تصوغ علاقة الفرد بالمجتمع، تفرض قضية الصراع الطبقى نفسها حيث تتواجه البرجوازية الصغيرة الصاعدة والطبقة المهيمنة التى يمثلها الباشاوات وأفراد العائلة المالكة، غير أن الوعى بخطر الثقافة الغربية المزمع أو بخصوصية الهوية المصرية لا نجده عند الجزار أو فران الحى فى فيلم العزيمة، ذلك لأنه إلى جانب التعاليم الدينية التى تنتظم حولها حياة أهل الحارة، فإن القيم التى يدينون بها تظهر بمثابة قيم صالحة لكل زمان ومكان، رغم كونها فى جوهرها قيمًا تتجاوز حدود الفكر القومى القائم على الاستبعاد. وفى المقابل فإن مطالب التغيير التى ينادى بها الشباب المستغرب سوف تتحول من الثورية إلى العدائية لكل ما يمكن أن يمثل ملامح هوية رجعية وهو ما يفسر تحفظهم إزاء مفهوم المصرية. وسوف يثير هذا الموقف السلبى - بسبب عنفه وتعاليه - قلق القومية الشعبية التى ستتحكم فى مقاليد الأمر على مدار عقود طويلة.

إن كمال سليم لا يدين لامبالاة وتعالى الطبقة الأرستقراطية دفاعًا عن مبدأ العدالة الاجتماعية كما فعل كامل التلمسانى فى فيلم السوق السوداء، إنه يدينها لتمسكها بهوية مغايرة لهوية أهل البلد، هوية فرضها المحتل فرضًا وتقبلتها الأقلية من الصفوة، وينتصر فى نهاية الأمر الخطاب الإصلاحى والتوجه القومى للشخصية الرئيسية فى العزيمة، أحمد أفندى - ذلك العصامى الذى ظل على وفائه لحارته -

ينتصر على رؤية ابن الباشا الفردية. إن النهاية السعيدة التى هى إحدى ثوابت الأفلام الكلاسيكية تقتضى تحقيق نوع من المصالحة لتضييق الفجوة بين الطبقات وبين الثقافات وللمحافظة على الوحدة الوطنية، غير أنه خلف هذه الوحدة الظاهرية، تبدو بعض مظاهر الاختلاف والتباين التى سرعان ما يلحظها المشاهد المتمرس: فالفجوة بين الفقراء والأغنياء رغم الحل الوطنى تتوافق وهامش المصلحة العامة التى يجدها كل طرف - عن وعى أو عن غير وعى - فى الهوية التى ينتمى إليها، فمصالح الطبقة هى التى تحدد المطالب الخاصة بالهوية الطبقية لا الهوية القومية، سواء كانت هذه المطالب مناصرة أو مناهضة للنموذج الغربى، أو كانت مناصرة أو مناهضة للقيم المصرية.

فى فيلم المظاهر، يحث الميكانيكى العمال على تشكيل نقابة للوقوف فى وجه ظلم صاحب العمل ويقوم المغنى - الذى هو أيضًا صبى الميكانيكى - باستعراض فضائل أولاد البلد أمام العمال فى أغنية سبق وتناولناها فى الفصل السابق. وفى فيلا الباشا ينتقد الميكانيكى سلوك أبناء الباشا وزوجته ويعظهم مذكرًا إياهم بجذورهم المصرية العربية التى يميلون إلى التنصل منها. فى مقابل لا مبالاة سكان الحى إزاء خطاب النضال النقابى، نجد استخفاف أبناء الباشا بحديث الميكانيكى وتمسكهم بالهوية الغرب - مصرية التى وقع عليها اختيارهم وباللغة الفرنسية التى تمثلها هذه الهوية الجديدة، متحررين بذلك من كل ما يربطهم بالطبقة الشعبية المصرية. كلتا الطبقتين تلتزم بتراثها، فالشكل النقابى موروث غربى مرفوض من العامة، كما أن الهوية التى تتمسك بالثقافة الغربية بشكل أحادى تلتزم بتراث الرأسمالية الأوروبية المناهض أيضًا للتشكيلات النقابية. ويخرج أيضًا انتقال بنت البلد من الحارة إلى القصر عن الإطار الجامد للخطاب المستورد عن الهوية الأحادية، فالعادات والتقاليد التى تتمسك بها لن تتغير سوى جزئيًا أو مظهريًا أثناء حياتها فى القصر، كما أنها لن تطرح سؤال الهوية إلا فى نهاية الفيلم حين تتسع الهوة بين طرفى النقيض ويصبح حبها لابن حيها، العامل الميكانيكى، مهددًا. يتصارع إذًا صوتان فى الخطاب الفيلمى: الخطاب الإعلامى

والسياسى من جهة، والخطاب غير المسيس للجماعة من جهة أخرى متمثلاً فى الشخصية النسائية يساندها معظم أهالى الحارة. ويأتى الحوار بين الطرفين كما سنشير لاحقًا كمحاولة دائمة لتخطى الأحادية التى يفرضها الخطاب السائد عن الهوية. ويعكس هذا التشابك المركب للخطاب التنوع الكبير فى ظاهرة الهوية والسياسات التى تنتهجها الجماعات المختلفة للتعايش داخل إطار التنوع.

من بين الأنماط الثلاثة التى يتناولها الكتاب (ابن البلد، الأفندى والفتوة) نرى أن شخصية الأفندى التى تظهر بقوة فى أفلام الثلاثينيات وحتى السبعينيات تتلاشى فى العقدين التاليين مع وجود بعض الاستثناءات، خاصة إذا كانت الأحداث تجرى فى العهد الملكى؛ فالأفندى سواء كان موظفًا أو مثقفًا يظل أسيرًا لوضعه الاجتماعى؛ فالموظف يتعرض للتهميش الشديد فى محيطه العام وإلى استنزاف مستمر لموارده وقدراته، والمثقف يعيش حالة تحد دائم للسلطة ورغبة عارمة فى تنوير العامة رغم جهله باحتياجاتهم الحقيقية ورغم عدم تقييمه حق قدره. وفى خضم هذا الصراع، يظل الأفندى - حتى بعدما فقد هذا الاسم معناه التركى - أحد الأنماط الأساسية المرتبطة بالهوية فى السينما المصرية.

يعرف الأفندى بالنقيض بالنسبة لابن البلد وللفتوة، بأنه متعلم، يرتدى البدلة الأوروبية، يشغل منصبًا مرموقًا فى المجتمع وتصوره الأفلام على أنه لسان حال الأغلبية الصامتة والشخص الذى تنعقد حوله الآمال من أجل مستقبل أفضل. ففى فيلم العزيمة، يمثل البطل الصفوة القاهرية وقد استطاع بفضل جهده و عمله الوصول إلى عالم الأعمال والتدرج فى السلم الاجتماعى والانتقال من الحى الشعبى إلى مجتمع المدينة ذى الطابع الغربى. ويأتى فيلم ابن الحداد ليؤكد هذه الصورة من خلال شخصية شاب (يوسف وهبى) تعلم فى الخارج ثم عاد إلى وطنه لتطوير ورشة والده وتحويلها إلى مصنع فى زمن تعالت فيه نداءات الانتقال إلى عصر التصنيع والميكنة.

فى فيلم المظاهر، يوبخ الباشا الوطنى العصامى أبناءه لأنهم يتحدثون بالفرنسية، أما هو فيأكل على الطبلية ويبرز تمسكه باللغة العربية وبالأدوات التى تستخدمها الطبقات الشعبية فى حياتها اليومية بوصفها مرجعيات هوية أساسية، وفى نهاية الفيلم نجده ينضم إلى صفوف العمال ضد شريكه صاحب العمل الفاسد المنحدر من برجوازية الأعمال الكبرى. وقد بدا استخدام العربية فى الحياة اليومية وكأنه أحد أهم رهانات الهوية فى الأفلام ذات الاتجاه القومى كما جاءت آيات القران التى كانت تدمجها بعض الشخصيات فى حديثها لتدلل على صواب الرأى وقوة الحجة ولتظهر إجادة الشخصية للعربية الفصحى التى تمثل أحد مظاهر العزة القومية.

لقد عاشت مصر فى العهد الملكى (١٩٢٢ - ١٩٥٢) - كما يؤكد جان-جاك لوتى Luthi- تناقضات الحداثة. فمن جهة، ارتفعت نسبة الأمية بشدة لتصل فى عام ١٩٢٧ إلى ٧٦٪ بين الرجال و٩٤٪ بين النساء وذلك فى مقابل ٥٧٪ بالنسبة الرجال و ٨٪ بين النساء فى عام ١٩٥٧. ومن جهة أخرى، انخرط المفكرون فى نقاشات عديدة حول التجديد والتقليد، حول الهوية العربية والهوية الفرعونية، وكان لكل رأى أنصاره الذين حاولوا فرض أنفسهم على الساحة والوصول إلى السلطة.

> "كما كان الحال فى القرن الثامن عشر بفرنسا، كانت البلاد مكانًا تتأجج فيه مشاعر الطبقة المتعلمة دفاعًا عن مثلها العليا ويخضع له الشعب رغم جهله للمشاعر البسيطة التى نمتها فيه العقيدة الدينية، إن مأساة المصريين ومعاناتهم من عقدة المحتل يمكن تلخيصها فى التالى: شعب فى حالة بحث دائم عن توازن مستحيل بين القوى الاجتماعية والاقتصادية للحركات التوسعية الغربية وبين القيم المحافظة للحضارات الشرقية القديمة"[١٣٢].

هذا التحليل لا يبدو لنا دقيقًا لأنه يقوم على تبسيط شديد للمقابلة بين الشرق والغرب ويفترض - عن غير حق - تمكن الشعب فى تلك الفترة من الأدوات التحليلية

والتفسيرية التى تتيح له طرح مسألة الصدام الثقافى للحضارات، كما يفترض أيضاً وجود عقدة المحتل فى زمن مثّل فيه الاحتلال قاعدة تاريخية لا استثناءً. ولعل من الغريب أن نرى كثيراً من الأفلام تنأى عن هذا الطرح التبسيطى لثنائية المثال الغربى القائم على البعد العقلانى والمثال الشرقى القائم على البعد الروحى. ففى فيلم حمام الملاطيلى (صلاح أبو سيف، ١٩٧٣) - على سبيل المثال - لا تستتبع ممارسات الزنا والشذوذ وتعاطى المخدرات والدعارة بأنواعها عقوبات صارمة كما يقضى بذلك الإسلام المتشدد، بل تدرك بوصفها انعكاسات للهزيمة السياسية والاجتماعية بين ١٩٦٧ و١٩٧٣، إن هذه الممارسات التى يدينها المخرج بوصفها سبة فى جبين المجتمع لا يتم تناولها من وجهة النظر الدينية باعتبارها محرمات وكبائر تستدعى عقاباً إلهيًا بل يتم تحليلها بوصفها مفردات أزمة اجتماعية تطيح بالبلاد خارج التاريخ. ودون إغفال دور الإسلام فى الثقافة المصرية الحديثة ينأى المخرج عن الرؤية الإسلامية السياسية ويعلن عن انتمائه للاشتراكية العلمانية من خلال شخصيات مهمشة فى الحمام الشعبى: صاحب الحمام الذى تخونه زوجته، الشاب المتخرج حديثًا الذى يبحث دون جدوى عن عمل، والذى يعشق فتاة ليل يقتلها عمها فى نهاية الفيلم، الرسام المثلى الذى يعيش وفقًا للأسلوب الغربى ويتحمم على الطريقة الشرقية، الشباب المحبط الذى يبيع نفسه أو "أبناء الحمام" كما يطلق عليهم، الراوى الشعبى الذى يرتدى عباءة المجاذيب... مجموعة من الشخصيات ذات الأطياف المختلفة التى تعكس بصورة أقوى تعدد أيديولوجية المصريين وصور هويتهم.

يتوالى خطاب الفيلم عبر صوت اثنين من المثقفين: الراوى الشعبى المنحدر من أصول شعبية والفنان التشكيلى المناصر للتحديث، وهما وجهان للمثقف المهموم بفكرة الإصلاح وبتبوء مكانة فى التاريخ، كلاهما يحيل إلى موقف أساسى من مفهوم المصرية، فالراوى الشعبى يحاول استنهاض الناس العاديين لمكافحة اللا مبالاة العامة، والفنان التشكيلى يدعو إلى الذاتية واحترام حرية الفرد مع التأكيد على الانتماء للثقافة

العالمية. يحلم الفنان الذى هو مواطن عالمى ببلد يكفل حق الاختلاف أما الراوى - الواقف على حافة النبوة والجنون - فيرفض التهميش ويحول السخرية إلى سلاح فعال ضد فقدان الهوية. ينتقد الراوى الشعبى بطريقة مسرحية "الشرود" التاريخى للبلد وغفوتها، فى الوقت الذى يبيع فيه الشباب المحبط روحه وجسده "للخواجات"، ويتم تصوير الفنان التشكيلى رءوف وهو يهيم فى شوارع المدينة بملابس الهيبيز بمصاحبة تعليق يقول بأنه فى عصر الجبرتى كانت تحترم خصوصية الفرد وكان الفرد يحظى بقدر أكبر من الحرية. يتقاطع هذا المشهد المبنى على سلسلة من اللقطات العامة مع مشهد إغراء يراود فيه رءوف صديقه الشاب أحمد عن نفسه، ويدور المشهد فى الأستوديو الخاص برءوف. نستطيع أن نستخلص هنا أن الدعوة إلى حرية الفرد تحظى بنفس أهمية الدعوة الجماعية التى يطلقها الراوى لبناء الدولة، لكنها حرية تكاد تكون مشروطة بالتحرر الجنسى الذى يلمح إليه المشهد والذى يبدو أن الفيلم يدينه من منطلق أخلاقى وعقائدى. فى نهاية الفيلم، يعلن الراوى أن زمن الندم قد ولى وأن قطار التاريخ لن ينتظر أحداً ويطلق صرخته المدوية "اصحى يا مصر" فى وسط الجامع وهو ينظر إلى الكاميرا وإلى المشاهد. وبغض النظر عن كونه مجذوباً أو حكيماً، يستدعى الراوى فى حديثه جلال الأداء المسرحى وقوة الشعر للتأثير على من حوله، كما يلجأ الفنان التشكيلى إلى موسيقى البوب والمخدرات لغواية أحمد، الذى يقرر فى نهاية الفيلم العودة لبلدته الإسماعيلية، بعد مقتل صديقته على يد عمها. الراوى والفنان وجهان لعملة واحدة تتخذ من الخروج عن المألوف ذريعة للمناداة بالثورة، ويتم استبعادها لنفس الأسباب خارج نطاق الممكن، وبذلك يصبح التوحد بين المشاهد وبين هذين النمطين، المثقف الفنان أو الحكيم المجذوب، مستحيلاً.

ويجدر الإشارة إلى أن استعارة غفوة البلاد وصحوتها هى إحدى المفردات الشائعة فى الثقافة المصرية، نجدها فى خطاب رفاعة رافع الطهطاوى كما نجدها فى شعر العامية عند أحمد فؤاد نجم وصلاح جاهين وفى جداريات جمال السجينى التى

تتصدر بهو برج القاهرة ويظهر فيها بوضوح التأثير السوفيتى وكما تظهر أيضًا فى غيرها من أشكال التعبير الثقافى. ففكرة البعث القومى تأتى وكأنها ثمرة النضال من أجل التحرر وإرساء القيم الاشتراكية وبناء العزة العربية التى وعد بها نظام عبد الناصر والتى أحبطتها نكسة ١٩٦٧. فى هذا السياق، ظهرت الحاجة إلى إعادة نظر كلية فى كثير من القضايا الاجتماعية والسياسية وعبر عن ذلك خطاب وطنى يدعو إلى تجاوز الجرح الذى خلفته النكسة. "منذ ذلك الحين – كما يقول جاك بيرك – أدركت الكينونات الجديدة نفسها لا بوصفها نقيضًا لعالم الحضارة الآلية بل بوصفها شريكًا له وسعت لأن تكون جامعة لخصائص هذا العالم مع احتفاظها بمقومات أصالتها"(١٣٣). ولأن الصحوة فى أشكالها المتعددة هى من نصيب الأفندى والمثقف، المتعلم والمجذوب، المستغرب والمتمسك بتراثه دون شراكة، فقد استمر نمط الأفندى بتجلياته المختلفة موجودًا بقوة فى أفلام الحارة طالما استمرت حركات المد القومى فى الأربعينيات وحتى بداية السبعينيات ومع تراجع الصوت القومى لأسباب كثيرة منها الاقتصادى ومنها ما يتعلق بالسياسات الخارجية والداخلية فى عصر الانفتاح وما تلاه، تراجع أيضًا النمط وحلت محله شخصيات أخرى أقل بريقًا أهمها شخصية المتعلم المهمش التى سوف نتطرق إليها فيما بعد والتى تذكرنا أحيانًا بما سبق أن رأيناه من تنميط لشخصية الأفندى.

ج –الفتوة، البلطجى

النمط الثالث السائد فى أفلام الحارة هو نمط الفتوة، وكلمة "فتوة" مشتقة من كلمة "فتى" (إحدى ألقاب الخليفة على ابن أبى طالب) التى تعنى حرفيًا "شاب" وتشير إلى فضائل الكياسة والفروسية والشجاعة، والفتوة اسم يرتبط بقوة وشجاعة الفرسان وقد أطلقت الفتوة فى صيغتها الذكورية بداية من القرن الثامن عشر على كل شخص نبيل ينتمى إلى الطبقات الشعبية. ويوضح لويس ماسينيون أن كلمة الفتوة صيغت

بوصفها مصطلحًا تقنيًا منذ القرن العاشر مع بداية انتظام الحرفيين فى طوائف: "وحده الالتزام البطولى هو الذى يتيح انتزاع الحرفى من الدنس المتأصل فى مهنته (تمامًا كنذر الراهب أو عهد الحرب المقدسة أو الحج) وذلك بتدريبه على إنكار ذاته بالكامل، أى على تبنى قيم الفتوة حيال زملائه"(١٣٤).

وترتبط تصورات الفتوة (أو الفتونة) فى مصر بصورة المهدى المنتظر، وهى إحدى الصور الأسطورية الشائعة فى الوسط العمالى التى تحيل الى شخصية الفتوة، فلقد تبنى العمال رؤية غائية وعادلة للتاريخ جسدها انتظار المهدى المخلص:

> "من خلال الأسطورة، يقوم العمال بإحياء ذكرى الأزمات الجماعية التى عاشوها كالحروب والأوبئة والمجاعات، وذلك باستدعاء بعض الأسماء الموحية وبعض الأبطال الذين يرتبطون بصيغ تحيل إلى الحكمة أو تجارب أو مطالب خاصة بتحرر اجتماعى مكتمل، وتأتى هذه الأسماء وما تحيل إليه من صيغ تعبيرية لتبشر باقتراب زمن التحرر"(١٣٥).

وكما هو معروف فى التراث العربى الإسلامى، فإن المهدى ينحدر من سلالة الرسول، والمسلمون فى انتظاره لتحريرهم من الضيم وإقامة حكم عادل على الأرض. ووفقًا لبعض صياغات الأسطورة، يظهر المسيح الدجال بعد ظهور المهدى وينجح يسوع المسيح فى القضاء عليه بمعاونة المهدى، ومن الشائع أيضًا الخلط بين صورة المهدى وصورة المسيح، حيث إن أحد معانى كلمة "مهدى" فى العربية تعنى "الطفل فى المهد" فيما يعد إشارة واضحة للمسيح. وقد وردت أحاديث نبوية عديدة عن مجىء المهدى والمسيخ الدجال قبل يوم القيامة. وكما أن الفتوة يعرف بعصاه التى كانت أداة النضال الأولى لطوائف الحرفيين قبل لجوئهم لاستخدام السلاح، فإننا بالمثل نجد أن صورة المهدى تتلازم وصورة العصا.

لقد قامت الأسرة الفاطمية - التى أسست القاهرة والموالية للفكر المهدى - على شرعية روحية وفقهية لا على التوارث العائلى، وشاع المذهب الشيعى فى مصر حتى جاء صلاح الدين ليقضى عليه وليفرض المذهب السنى، غير أن بعض القيم المرتبطة بالشيعة بقيت فى عادات وتقاليد المصريين مثل توارث القيم والتعاليم التعاونية بين أبناء الحرفة الواحدة القائمة على الشرف البطولى لعلى وأصحابه وأتباعه. تؤكد الأسطورة أن المهدى المنتظر الذى سوف يقيم العدل فى الأرض سوف ينصف العمال ويخلصهم، وسوف تواصل الطبقة البروليتارية - أيًا كانت عقيدتها الدينية - إذكاء هذا الأمل.

تلتقى إذًا قيمة الفتوة وفكرة الخلاص المسيحية أو المهدية الإسلامية كما يوضح لويس ماسينيون حين يقول:

> "الفتوة" هى فضيلة عربية اقترنت بالفارس السائح، بالبطل المغامر "الفتى" (...) وفى القرآن تشير كلمة "فتى" إلى إبراهيم وهو يحطم الأصنام وإلى أهل الكهف الذين رفضوا عبادة الأصنام والذين من المفترض بعثهم قبل يوم الحساب ليمهدوا مع الخضر لمجىء جيش المهدى. فى فترة ما قبل الإسلام كانت "الفتوة" أعلى درجات مكارم الأخلاق، إنها سلوك جرىء ومستفز يقوم به أفراد فرادى وقد أخذ الإسلام هذا اللفظ وأطلقه على أبطاله المحاربين الأوائل (مثل على بن أبى طالب)".[١٢٦]

وتحيط مجموعة من الشخصيات والوظائف الاجتماعية بطقس التمهيد لوظيفة الفتوة: فالشطار مثلاً هم فى الأصل مجموعة من الرُحل الذين كانوا يجيدون استخدام القوس والسهم ثم انتظموا فى طوائف تشمل ضمن ما تشمل الطبالين والجمالين والعازفين وراقصى البلاط، وفى بغداد كان "العيار" قطاع طرق من الأتراك والأكراد كونوا شرطة بوليسية موازية للفتوات من السنة فى عراق القرن العاشر الشيعى. تقول

أستاذة الاجتماع المصرية سوسن المسيرى: "لقد تحول نشاط العيار إلى نشاط لمقاومة السلطة الحاكمة، وتكفل أفراده بحماية الطبقات الفقيرة فى المجتمع، وفى أوقات ضعف الحكومة قاموا بتأسيس نظام حكم لتسيير حياة الفتيان (أحد مشتقات كلمة فتوة) والضعفاء على حد سواء"(١٢٧). أما الحرافيش فقد كانوا منذ بداية القرن السادس عشر ممثلى السنة فى دمشق. ويذكر أن روح الأخوة التى نشأت بين الخارجين عن القانون وبين العمال ومطالبتهم بالعدل الاجتماعى هى أحد العناصر الرئيسية التى وحدت بين هذه الجماعات، وتجدر الإشارة هنا إلى ارتباط صورة الفتوة فى بعدها الإيجابى بصورة ابن البلد، وفى بعدها السلبى بصورة البلطجى القادم من خارج الحارة والذى يرهب السكان بقوته. وقد هيمنت صورة البلطجى منذ منتصف القرن العشرين سواء بوصفها المقابل الهمجى للفتوة أو المتحكم المستبد فى حياة الحارة الاجتماعية الذى يفرض إتاوات باهظة مقابل حماية نشاط غالبًا ما يكون خارج عن القانون (سرقة، قتل، تجارة مخدرات، جريمة منظمة،... إلخ). كان لكل حارة شخص يدافع عنها ويؤكد سطوته فى حلقات المبارزة التى تجرى فى منطقة بأطراف الصحراء تعرف باسم أرض المماليك، فالمماليك هم أجداد الفتوات من العسكر والأجراء. وكانت هذه المبارزات عادة ما تنتهى بتدخل البوليس وسجن الفتوة. ويروى ماسينيون أنه فى القرن الحادى عشر شاركت إحدى النبيلات السنة فى مراسم تنصيب الفتوة والتى تتلخص فيما يشبه المراسم العسكرية ويصحبها طقس تناول كأس النبيذ المعتق، نرى أصداء هذا الطقس القديم فى فيلم فتوات الحسينية عندما تتم المبارزة بين الفتوة الصالح والبلطجى الشرير حول مائدة عامرة بالنبيذ، من يقدر على تناول أكبر قدر منه دون تراجع يصبح هو الأقوى والأشجع بلا منازع.

ولعل من المهم هنا التذكير بإحدى الشخصيات البطولية التى أوردها نجيب محفوظ فى مذكراته وهى شخصية عرابى فتوة حى العباسية الذى امتد نفوذه ليسقط الباشوات فى الانتخابات كما لعب دورًا محوريًا فى ثورة ١٩١٩، وفى سنة ١٩٣٠ بلغ

جبروته حداً كبيراً عندما أجبر أحد الجنود الإنجليز على خلع ملابسه والوقوف عارياً وكان ذلك سبباً لاضطهاد السلطات البريطانية له وإخضاعه لرقابة صارمة حتى وفاته. برزت شخصية الفتوة فى أفلام وسيناريوهات محفوظ باعتباره رمزاً للقوة العمياء وللقدر، فهو ممثل السلطة العادلة أو المستبدة، رجلاً كان أو امرأة. وتتلخص الخصائص المميزة لشخصية الفتوة وفقاً لما جاء فى كتاب سوسن المسيرى فى الكرم والشجاعة والفحولة والإقدام والقوة الجسدية إلى جانب المهارة والبلاغة وخفة الدم، وحتى يتمكن من حماية الحارة ومصالحها فى صراعاتها مع الأحياء المجاورة، يتعين على الفتوة أن يقوم بدور الحارس: حارس الحارة ضد الطغاة (الفتوات الآخرين، البلطجية، العصابات) وحامى النساء وكبار السن والفقراء والغرباء فى الحياة اليومية العادية وفى المناسبات الخاصة كالأعراس والاحتفالات الدينية، كما أن عليه أيضاً القيام بدور القاضى الذى يفصل فى نزاعات وصراعات العمل وفى المواقف الخاصة بسلوك وشرف النساء وفى المواجهات بين الحارة والأحياء الأخرى أو بين الحارة و سلطة الدولة (خاصة تحت الاحتلال البريطانى)، وبالرغم من وعيه السياسى المحدود بمنظور الزمن الحاضر، فإنه يحظى بمكانة كبيرة داخل إطار الجماعة ويمارس سلطة اعتبارية على سكان الحارة تتقابل وسلطة الدولة والصفوة الحاكمة.

وإلى جانب وظيفة الحارس والحامى والقاضى، فإن الفتوة عادة ما يمارس مهنة تندرج فى إطار التنمية الاقتصادية والاجتماعية للحارة وتسهم هذه المهنة من جانبها فى ترسيخ دوره كمدافع يقظ عن مصالح الجماعة. فى المقابل، نجد أن البلطجى لا يعمل، لا هو ولا صبيانه، كما أن قيمه تتعارض تماماً وقيم الجماعة: يستغلها هو بالقوة والترهيب وتعتبره هى غريباً عنها، محتلاً وخائناً. وقد تحول البلطجى فى الفترة من ١٩٢٠ إلى ١٩٥٠ إلى قوادٍ يفرض إتاوات على بنات الهوى مقابل حمايتهن وحماية المجرمين وتجار المخدرات.

ومع الزيادة الهائلة في عدد السكان في الأحياء الشعبية وتعاظم دور مؤسسات الدولة في تنظيم الحياة الاجتماعية وبروز دور العمل النقابي الذي حل محل التعاونيات في مقاومة القوى المحتلة، تراجع الدور الاجتماعي للفتوة في بداية الخمسينيات دون أن يتوارى تمامًا، فقد احتفظ الفتوة بصورة المدافع النبيل وظل يمارس بعض المهن للتكسب خاصة التجارة - كما نرى في أفلام فتوات الحسينية والفتوة والحرافيش والشيطان يعظ والجوع على سبيل المثال لا الحصر - غير أن تراجع دور الفتوة وامتهانه التجارة أفسح المجال لسيطرة البلطجي الذي احتكر ميادين الدعارة والتسول وتجارة المخدرات والسوق السوداء.

وسيرًا على نهج نجيب محفوظ، أخرج سينمائيون كصلاح أبو سيف ونيازي مصطفى وحسن الأمام شخصية الفتوة للوجود السينمائي عبر نجوم شعبيين مثل فريد شوقي ومحمود المليجي وبطلات مثل تحية كاريوكا التي برزت في دور بنت البلد المعلمة، وزوجة الفتوة في فيلم صلاح أبوسيف، الفتوة. ويذكر أن نجيب محفوظ كان أول من أدخل إلى السينما المصرية شخصية الفتوة الذي يحظى باحترام أهل الحارة ويقوم بحمايتهم، وشهد فيلم فتوات الحسينية عن سيناريو لنجيب محفوظ، أول ظهور للمرأة الفتوة في السينما المصرية. ومن المهم التأكيد على أن ظهور شخصية الفتوة في السينما قد ارتبط - تمامًا كما كان الحال بالنسبة لشخصية ابن البلد في عام ١٩٣٩ - بسياق تاريخي خاص، فالفتوة الشعبي تم تقديمه باعتباره رمزًا لطبقة العسكريين الذين تقلدوا السلطة في ١٩٥٢، وصورة للزعيم (وهو اللقب الذي شاع عن عبد الناصر) الذي يجمع بين القوة الجسدية والذكاء والإنسانية. لقد صار الزعيم والفتوة وجهان لعملة واحدة وغدت الحارة مرادفًا لـ "مصر الحقيقية"، وابن البلد لـ "المصري الحقيقي" وجاء الفتوة من أجل تسييس العلاقة بين هاتين الكينونتين بتقديم إطار شرعي للسيطرة على المكان وبسط النفوذ بالقوة على السكان.

ولعل أبرز مثال على ذلك فيلم فتوات الحسينية (١٩٥٤) - إخراج نيازى مصطفى؛ حيث نجد صاحب المقهى يضع بعد كل مواجهة بين الفتوة والبلطجى صورة المنتصر ممتطيًا فى عزة فرسه على جدار المقهى ونسمع المغنى الشعبى وقد غير بعض كلمات مواله لتتفق وصفات المنتصر الجديد. تدور أحداث الفيلم فى القاهرة فى أوائل القرن العشرين غير أن هناك الكثير من الإحالات للاضطرابات السياسية التى شهدتها مصر تحت حكم فاروق (١٩٣٦ - ١٩٥٢)، حيث توالت الوزارات التى كانت تقال بطريقة عشوائية واحتدم الصراع بين الأحزاب السياسية وفرض قانون الطوارئ وازداد الفقر بعدما تم توريط مصر فى الحرب العالمية الثانية لتموين الجيش الإنجليزى وتعرضت البلاد إثر ذلك لهجمات الألمان والإيطاليين، ينتهى الفيلم بتدخل البوليس الذى يلقى القبض على المعتدى ويحرر الحارة من الظلم ويأتى بالفتوة الموالى له ليكلفه بمهمة إدارة شئون الحارة الداخلية، عندئذ يعلق صاحب المقهى صورة ضابط البوليس ممتطيًا فرسه فى إشارة واضحة للدور المتعاظم للدولة والضباط الأحرار الذين استطاعوا فى عامين إقامة الجمهورية وطرد الملك وإجلاء الإنجليز بعد احتلال دام ٧٢ عامًا. فى بداية الخمسينيات، كانت البلاد تتهيأ لنظام جديد يقوم على العدل والاستقرار السياسى ولكن إسقاط الأحداث التى تدور فى الفيلم فى ١٩١٠ على الوضع الراهن بدا وكأنه محاولة لتحسس الموقف أو للتنبوء بسطوة الشرطة والجيش التى ستتفاقم تحت الحكم الناصرى فيما بعد. وبالمقارنة بأفلام أقدم تعود إلى الفترة الملكية، نرى أن كامل التلمسانى فى فيلم السوق السوداء يجعل البوليس يتدخل فقط فى نهاية الفيلم وذلك بعد أن ينجح السكان بأنفسهم فى حسم المعركة لصالحهم، ذلك أن دور الحكومة الخاضعة للملك والتى تساندها سلطة الاحتلال كان مهمشًا ومنتقدًا ضمنيًا من قبل المخرجين الذين كانوا غالبًا ما يضطرون لإدماج مشهد تدخل البوليس ذرًا للرماد فى العيون وحتى لا يتعرض الفيلم لمقص الرقابة.

فى سلسلة حوارات أجراها جمال الغيطانى، روى نجيب محفوظ طفولته فى الأحياء الشعبية بين ١٩١٠ و١٩٢٠، وقدم تحليلاً لبدايات تفكك البنية الاجتماعية للحارة فى الثلاثينيات التى ظهرت مع انتقال الأسر الثرية من الحارة إلى الأحياء السكنية الجديدة كحى العباسية وتبوأت شخصية الفتوة فى هذا السياق مركز الحياة الاجتماعية بالنسبة لسكان الحارة من المهمشين والمنسيين فى قاع القاهرة:

"كان وجود الفتوات فى تلك الحقبة معترف به من قبل الحكومة نفسها، وقد صحونا من نومنا مرات عديدة على ضوضاء زفة العروس وقد تحولت إلى مشاجرة فى بيت القاضى. هؤلاء الفتوات أنفسهم لعبوا أثناء ثورة ١٩١٩ دوراً خطيراً. رأيتهم بعينى رأسى يهجمون على قسم شرطة الجمالية ويستولون عليه"(١٣٨).

إن ما يحاول محفوظ التأكيد عليه - كما نرى - هو فاعلية نظام الحكم هذا باعتباره موازيًا لنظام الدولة، فالفتوة هو إما موالٍ للدولة وإما معادٍ لها، وفى الحالتين يتم تصويره على أنه يتمتع بقوى خارقة تكاد تعادل سلطة الحكم.

نعود هنا إلى الفكرة الأساسية الذى يقوم عليها تحليل نمط الأفندى ونمط الفتوة فى إطار صراع طبقى بالأساس أكثر منه وطنى أو قومى. لقد تم توظيف النمطين فى السينما لخدمة الخطاب القومى المهيمن بكافة أشكاله التاريخية بدءًا من الملكية وحتى اقتصاد السوق مروراً بالاشتراكية - التى لم تدم طويلاً - ورأسمالية الدولة. فالباعث الرئيسى لكل من النمطين كان واحداً: السعى لإرساء السلطة على ابن البلد، السلطة التى تمثلها المعرفة بالنسبة للأفندى والسلطة التى تمثلها القوة والسطوة بالنسبة للفتوة... الباعث إذاً واحد و إن اختلفت الأهداف، فغاية الأفندى كانت تحديث البلاد وفقًا للمثال الغربى (الليبرالى، القومى،... إلخ) فى حين سعى الفتوة لاستعادة النظام الاجتماعى السابق على الدولة فى زمن طوائف العمال وطالب بالعدل والعدالة

الاجتماعية دون أن يلتفت للديمقراطية ومفهوم الدولة الأمة. لقد انصب اهتمامه على التقاليد المتوارثة وإحياء قيم الفروسية والشجاعة والكرم مما جعل منه خير مثال شعبى لصورة الزعيم، أى لذلك التصور الذى شاع عن عبد الناصر قبل نكسة ١٩٦٧.

وإذا كان الفتوة هو رجل خارق القوى وهو المسيح المخلص والمهدى المنتظر، فإن الطابع الأبوى لشخصيته ليس إلا صورة للطبقة الحاكمة فى منظومة الدولة المهيمنة، ودوره بوصفه مخلصاً يتلخص بصفة أساسية فى إطفاء شعلة الثورة من خلال حلول قصيرة الأمد تفرضها اللحظة الآنية. نجد أن تيمة البعث ذات الجذور المسيحية والتى تلتقى وقيمة الصحوة تتعرض فى أفلام الحارة إلى عملية أسلمة أو تعريب حيث يكون بعث الشعب مرهوناً بمجيء المهدى/الفتوة المنتظر. وفى سبعينيات القرن العشرين، ظهر الرئيس السادات فى صورة ربّ العائلة، وكان كثيراً ما يظهر مرتدياً الجلباب الريفى والشعبى ومتكئًا على عصا الفتوة التقليدية، فمثل بذلك وجهًا شديد الجاذبية بالنسبة لمشاهدى البرامج التليفزيونية لا الأفلام الاجتماعية، حيث شهدت سينما السبعينيات تراجعًا واضحًا لنموذج الفتوة فى مقابل انتشار نموذج البلطجى الذى يحيل ضمنيًا للحاكم الجائر كما رأته الغالبية العظمى من الجماهير، وكما صوره مخرجو أفلام الحارة فى الفترة التى تلت وفاته المأساوية.

عند وصول الرئيس مبارك إلى الحكم فى ١٩٨١، عمل النظام على تجميل صورة عبد الناصر (تم إنتاج فيلمين عن عبد الناصر فى التسعينيات) وأعاد الرئيس الجديد إحياء ذكرى زعيم الأمة العربية فى محاولة للتماهى معه. تعود إذًا شخصية الفتوة فى أفلام الثمانينيات بقوة وتظهر سلسلة من الأفلام تحت اسم "أفلام الفتوات". ويحل محل القوة الجسدية والدفاع عن مصلحة الجماعة التى كانت تميز فتوات الخمسينيات، نوع آخر من العنف قريب من ذلك الذى نشاهده فى أفلام رعاة البقر الأمريكية وفى بعض الأفلام الهندية التى أغرقت سوق السينما فى تلك الفترة، خير مثل على ذلك التحول نجده فى فيلمين مأخوذين عن رواية الحرافيش لنجيب محفوظ يتناولان مفهوم

الفتوة/ الزعيم: الأول هو الجوع لعلى بدرخان الذى يتبنى بقوة القيم الناصرية والثانى هو فيلم الحرافيش لحسام الدين مصطفى الذى يبرز خصائص وطموحات الفترة الساداتية، وقد تم عرض الفيلمين فى نفس السنة بفارق بضعة أشهر. ولكن على حين قدّم فيلم الجوع فعلاً جماعيًا وديمقراطيًا قاده رجل عادل من عامة الشعب ذاهبًا فى تحليله الناصرى إلى حد تنازل الفتوة المنتصر عن الحكم، اكتفى فيلم الحرافيش بتصوير الصراع الدائر بين اثنين من الفتوات مع تهميش صور النضال الجماعى والتأكيد على المصالح الاقتصادية والسياسية التى تفرق بين المتنافسين الطامحين إلى السلطة، فى إشارة واضحة لما مثلته الفترة الساداتية من قيم وصراعات قوى.

ثالثًا: فوضى الهوية وأنساقها

من بين أنساق الهوية التى تكونت عبر صورة الحارة فى الخطاب السينمائى، نتوقف بصفة خاصة أمام النسق القومى الذى يستقى مصدره من الاتجاهات الأيديولوجية، الإسلامية منها والاشتراكية، إلى جانب نسق الهويات المتعددة الذى يستقى مصدره من الوطنية الإقليمية أى المصرية (ذات المرجعية الفرعونية والقبطية) والعروبة (ذات المرجعية الإقليمية والإسلامية) اللتين تتكاملان فى إطار هذا الشكل. إن صياغة النموذج تتم على مدار سنوات عبر صور لا تلبث أن تكتسب بمرور الزمن قوة الأسطورة المؤسسة، كما أن النموذج الذى ينطلق من محور محدد لا يلبث أن يتشعب لينتج تمثيلات مختلفة. ولقد ظلت الأفلام المصرية حتى الآن تعتمد بصفة أساسية على محور الهوية ثلاثية الأبعاد بعنصرها المصرى-القبطى والإسلامى والعربى، غير أن - وكما سبق أن بينا - هذا المحور الواحد الذى يبدو متجانسًا لم يستطع التعبير عن الطبيعة المركبة للإنتاج السينمائى من ناحية ولا لخطاب الهوية المتعدد من ناحية أخرى.

قدم فيلم العزيمة أول نموذج لقالب سينمائى يربط بين الحى الشعبى والهوية الوطنية، وأعادت الأفلام التالية توظيف هذا القالب وسار السينمائيون على نهج كمال سليم الوطنى وحاولوا شحذ الجمهور ضد أى شكل مضاد من أنماط الهوية، أى ضد الآخر الذى قد يمثله المصرى الخائن الفاسد أو الحكم الملكى أو المحتل البريطانى فى الأربعينيات، أو ضد النظم الرأسمالية الأوروبية والأمريكية فى الخمسينيات والستينيات، أو ضد أساطين الانفتاح الاقتصادى والسياسى الساداتى فى السبعينيات والثمانينيات أو المليارديرات والشركات متعددة الجنسيات التى استشرى خطرها مع ظهور خطاب العولمة الاقتصادية والثقافية فى أواخر القرن العشرين. وقد تعرض المثال القومى لكل هذه التمثيلات التى تعرف الهوية وفقًا لتلك الثنائية، استقرار ونقاء السمات القومية فى مقابل الاختلاط وتعدد الجذور والهويات. ولقد أوضحنا فى الفصلين السابقين كيف تم استخدام الحارة بوصفها مكانًا والتمثيل الأسطورى من قبل الخطاب الجماعى والخطاب الفيلمى من أجل التأصيل لصورة "نحن" متماسكة ومتحدة، فى مقابل "هم" تشمل مصريين وغير مصريين.

إن تكوّن نموذج هوية يقوم على عدد من الاستراتيجيات منها استراتيجية الدمج/الإقصاء و تضخيم الفروق بهدف خلق محور مقاومة و مشاركة سياسية. و قد أبرز بنديكت أندرسون فى كتابه الجماعات المتخيلة Imagined communities دور النص المطبوع فى خلق هوية متماسكة عند الإنجليز من خلال ما أسماه "الشعور بالانتماء للجماعة رغم الجهل بأفرادها community in anonymity"(١٣٩). فالتمثيل الخيالى للجماعة يتشكل فى صمت من خلال طقوس متكررة تتشارك فيها جماعة تجمعها هوية بلا اسم: فقراءة الجريدة فى نفس الوقت - على سبيل المثال - هى فى نظر الإنجليز إحدى دلائل التلاحم والانتماء، وفى أيامنا هذه تبدو السينما - أكثر من المطبوع - مكانًا للتلاحم وأداة لتعريف الهوية، السينما أيضًا هى فعل تعايش يتم فى صمت القاعة المظلمة و هى بذلك تسهم فى إنتاج هذه الصورة المتماسكة للمجتمع

وإعادة انتاجها، وذلك بتسييس مكان القاعة أى بإدماجه ضمن منظومة أيديولوجية ملتزمة اجتماعيًا وبمنعها أى نقاش اجتماعى فى إطار ديناميكية تلقى ومشاهدة صامتة خاضعة لتأثير الوسيط.

وبغض النظر عن تلك الفكرة المستقرة عن السينما باعتبارها ممارسة ثقافية واجتماعية، فإن الظاهرة السينمائية كالجحر - لو أردنا أن نستدعى استعارة دولوز - قائمة على أشكال انقطاع وحركة وخروج عن النسق للدرجة التى يستحيل معها ربطها بخط فكرى أو اتجاه اجتماعى محدد أو تناولها من وجهة نظر أحادية، ففى أفلام الحارة تعتمد البداية على لقطات وصفية عامة وبانورامية، تطالعنا من خلالها ومنذ الوهلة الأولى مجموعة كبيرة من الحركات والشخصيات تسمح بعدد كبير من التفسيرات؛ فحركة الكاميرا وهى تدور حول محورها فى اللقطة البانورامية أو حركتها وهى تتقدم على "شاريوه" فى الترافلنج قد تكون انعكاسًا لخطاب الهوية فى الفيلم، إذ يمكننا تشبيه اللقطة البانورامية بالجذر واللقطة الترافلنج بالجذمور بمفهوم دولوز وجاتارى. إن الجذر يحيل إلى التعددية انطلاقًا من محور واحد، أما الجذمور فيخلق التعددية على هيئة شبكة من العلاقات، والجذر ينطلق من نقطة ومن موقع محدد تمامًا كما تنطلق اللقطة البانورامية من منظور ثابت فى المكان أى من وضع الكاميرا ودورانها حول محورها، أما الجذمور فمتشعب، دائم الحركة تمامًا مثلما توحى حركة الترافلنج التى تتبع حركة الأشياء والشخصيات أثناء التصوير.

وحتى لا نسترسل فى تشبيهات قد تبدو مقحمة على التحليل، ننتقل لعرض وشرح الفكرة من خلال نماذج محددة. إن اللقطات التى تأتى فى مقدمة فيلم العزيمة وفيلم شحاذون ونبلاء (أسماء البكرى، ١٩٩١) تصور حركة الحياة فى الحارة مع بدايات الصباح لتتلازم وحركة الشخصيات وهى تسير وتتحرك فى الحارة (وفى الكادر) مع إدماج بعض الوقفات الموحية فى الخط السردى قبل أن تعاود الكاميرا والشخصيات حركتها من جديد، وحتى يتسنى لها تقديم الأماكن والشخصيات، تقوم اللقطات

البانوراميـة والترافلنج بتـحريك بؤرة الاهتمـام فى الصـورة وتسـتدعى بذلك نوعًـا من التوافق البصرى وفقًا للحركة المحورية أو الجانبية للكاميرا.

ففى فيلم العزيمة، تتبع الكاميرا حركة الشخصيات من خلال حركة رأسية من أعلى لأسفل tilt down تنتقل من القنديل الذى ينطفئ إلى والد محمد وهو يخرج من بيته ويخترق الميدان كى يلتقى وجماعة من المصلين بالقرب من مدخل الجامع، وتأتى اللقطة التالية بانوراميّة وصفية لتظهر جزءًا من المكان فنرى صبى الجزار يفرغ عربة من ذبائح ذبحت لتـوها. ثم يلى ذلك ترافلنج ينطلق من المقـهى حـيث يعـد الصـبى النارجيلة فتنتقل الكاميرا من اليمين إلى اليسار لمتابعة صبى المقهى حتى يصل إلى دكان الحلاق ليقدمها له، وتواصل الكاميرا حركتها حتى تتوقف عند الحانوتى على ظهر حماره وهو يتوقف بدوره أمام دكان الحلاق ليلقى عليه تحية الصباح. حركة دائرية متواصلة تقطعها لقطات ثابتة على فاطمة فى شرفتها، وعلى أبيها الفران السكير وهو يدخل إلى الفرن، وعلى الجزار فى دكانه، وكلمة صباح الخير التى يتبادلها أبناء الحارة فتبدو الحارة متجانسة متآلفة فى هذا الصباح المشمس الرائق، مشهد افتـتاحى تقليدى بأقل حوار ممكن يظهر منذ البداية علاقات المودة والعداوة بين الشخصيات. غير أنه وبالرغم من التجانس البادى وراء الحركات العادية لليومى، يتراءى من خلال حركة الكاميرا والمونتاج تساؤلات حول علاقات الهوية وتبدياتها اليومية فى أكثر صورها بساطة، فحركة الكاميرا بوصفها سلسلة من الوقفات غير المكتملة تكون هوية تلك النماذج من المصريين وتفككها وتشكلها. فالمونتاج واختيار زاوية التصوير يتحكمان فى تحديد العلاقات بين الشخصيات. نجد مثلاً اللقطة البانوراميـة تخلق رابطة بين الحلاق والحانوتى، والقطع يفصل الجزار عن الحلاق والحانوتى من خلال إدماج لقطات ثابتة تقطع استمرارية اللقطة البانورامية.

أما بالنسبة للمجاميع وللأدوار الثانوية (صبى الجزار والقهوجى والفران) فتظهر بوصفها جزءًا لا يتجزأ من المشهد العام غير أنها تصور بوصفها تنتمى لطبقة دنيا

ولعالم فى حالة تكون وتفكك دائمين، فصبى الفران على سبيل المثال هو أيضاً متواطئ معه بكذبه على الزوجة وإقراره بأن الفران قضى ليلته فى الفرن، أما لقطات الحوار فتجمع بين الحبيبين فاطمة ومحمد داخل كادر الشبابيك المتقابلة. تصنف كل تلك الشخصيات بوصفها "أبناء بلد" غير أنها تتخطى من خلال الحركة والحوار حدود هذا التصنيف، فهى قبل كل شىء كائنات تتحرك، كائنات من ظل يحركها الخيال الفيلمى أمام مشاهد واقع تحت أسر الصورة. وتتبدى طبيعة الشخصيات والأشياء من خلال حركة الكاميرا ومن خلال القطع والتوليف، وتأتى طبيعية حركة الشخصيات لتناقض تصنع حركة الكاميرا وبروز عملية القطع فى أكثر من موضع، ففى المشهد الافتتاحى للفيلم، تتزامن حركة الكاميرا ولحظات التوافق والانسجام فيما يبرز القطع واستخدام اللقطة الثابتة لحظات العداء والانفصال، غير أن التجانس عادة ما يقطع صفوه بعض العناصر كنظرة الاحتقار التى تبادر بها فاطمة الجزار من أعلى شرفتها، كما يحدث أن يندمج الانفصال فى المشهد الكلى للصورة العضوية والوصفية للحارة كما فى حالة الفران الثمل الذى يفرغ القلة من الماء ليملأها بالنبيذ.

فى فيلم شحاذون و نبلاء لأسماء البكرى، يدخل المشاهد الحارة عبر سلسلة من اللقطات الثابتة، فمع تباشير الفجر الأولى تظهر عربة الكارو والزبال وفى الخلفية مآذن وقباب القاهرة الفاطمية، كما يظهر بائع الفول اليونانى الذى يتوقف بالقدرة أمام منزل فى حارة فقيرة ومعدمة ويتعالى صوته بعربية مكسرة داعياً السكان لشراء طبق فول، أكلة الفقراء المشبعة. فى الشرفة، لا نجد كما فى فيلم العزيمة الفتاة البريئة فاطمة، بل امرأة عجوز تدير بيت دعارة، يتبادل معها الزبال بضع كلمات وتتبدى مرة أخرى ديناميكية الإعجاب/الاحتقار بين المرأة فى الشرفة والمعجب الولهان على هيئة جامع قمامة يتعرض هنا لاحتقار صاحبة بيت الدعارة، يتقدم حنطور داخل المشهد ويتوقف أمام المنزل، فنعرف أنه يوم زيارة ضريح الست الطاهرة، السيدة زينب.

تذهب فتيات الهوى لزيارة الضريح وهن فى كامل زينتهن، ويواصل الزبال طريقه فى الحى وأمام أحد البيوت يتوقف لجمع القمامة بينما تسيل مياه برغوة على السلم. نرى نفس الماء وهو يتسلل تحت باب إحدى الحجرات المغلقة على شخص مستلق على تل من الجرائد، يرفع الزبال عينه ويتساءل إن كان فيضان النيل قد وصل إلى الحى. وحين يخرج النائم من غرفته، يرى عدداً من الندابات يقفن على سطح يطل على فناء داخلى وفى الحجرة المجاورة، تغسيل ميت. يتم تقديم شخصيات الفيلم الرئيسية إذاً من خلال كاميرا متحركة ويتم نسج شبكة العلاقات بينها من خلال المونتاج الذى يرسم بؤس حياة هؤلاء البشر.

إن السينما تسعي - بطريقة مباشرة أو غير مباشرة - عبر عملية استعراض المدينة وتفتيتها وتفكيكها (إلى أحياء وشوارع ومراكز وضواحى) إما لإزالة الفوارق بين الجزئيات بالترويج لفكرة الهوية الثابتة للمكان والأسطورة، أو على العكس بإبرازها والتحذير من عواقب تلك الهوية المتعددة على النسيج الاجتماعى، بحيث يتلاقى الموقفان على أرضية النزعة القومية. غير أن السينما تمتلك فى الوقت ذاته ووفقًا لوجهات نظر متعددة للمكان والشخصيات القدرة على تفكيك التجانس الظاهرى وذلك بإظهار التناقضات بين أماكن المدينة المتعددة من جهة - والتى تعكس قبضة النظام الرقابى للدولة وسطوة الخطاب السائد - وبين شرائح السكان المختلفة التى تخرج عن أطر التصنيف الجامدة للخطاب الأحادى من جهة أخرى.

وربما لم يكن الهدف من تمثيلات الحارة المختلفة القائمة على النموذج القومى هو خلق وعى مصرى جماعى، بقدر ما كان الهدف هو توظيف هذا الوعى البدائى المستقر بالفعل منذ زمن لخدمة خطاب سياسى متنامٍ. لم تكن الغاية إذاً هى خلق مخيلة جماعية كما أوضح أندرسون فى كتابه "الجماعات المتخيلة" بل استغلال النسق الخيالى للحارة فى إطار إشكالية برنامج سياسى. وقد شارك الفكر الليبرالى والاشتراكى فى صياغة تلك الإشكالية بدرجات متفاوتة، سواء لإبراز فكرة المساواة الاجتماعية وإزالة

الفوارق الطبقية أو التأكيد على الأولوية المطلقة للاستقلال السياسى والاقتصادى حتى ولو على حساب الطبقة المعدمة.

أما التيارات الإسلامية فطابعها المركب يضعها فى مجال فكرى خاص بها، فالقومية الإسلامية تلتقى والاشتراكية فى عدائها للإمبريالية والرأسمالية الأوروبية والأمريكية وفى تبنيها قيم التضامن والعدالة الاجتماعية والمساواة بين جميع المؤمنين الذين لا يفصل بينهم سوى درجة الإيمان. غير أنها تؤمن أيضًا بفكرة الأمة وتجمع المؤمنين تحت السلطة المطلقة للمسلمين العرب، فى حين أن القومية العربية تؤمن بأمة عربية واحدة على غرار الاتحاد الأوروبى الحالى تدمج فى نسيجها عناصر من الأيديولوجية الإسلامية وتقوم على تميز جماعة عرقية مسيطرة وغالبة. وإذا كان الخطاب الفيلمى لم يشر بطريقة مباشرة إلى الإسلام السياسى إلا فيما ندر، فإن التعبير السينمائى عن العروبة يظل مصبوغًا بالقيم الإسلامية، ويشرح مكسيم رودنسون Rodinson ذلك بقوله:

> "تستقى المفاهيم القومية الحالية جذورها من الماضى، فالرابطة الحقيقية بين الشعب العربى والإسلام تسمح بالتقريب بينه وبين كل أو معظم صفات المسلمين والفضائل المطالبون بالالتزام بها. التواصل مع الأيديولوجية الإسلامية متحقق إذًا، كما أنه من المفترض - قياسًا على الأفكار ذات النزعة العالمية - أن تعود بالضرورة أهداف الأمة العربية بالفائدة على الإنسانية كلها"(١٤٠).

غير أن النموذج الذى نطلق عليه "نموذج الهويات المتعددة" يظل يمثل استثناءً للقاعدة، خاصة حين يتعلق الأمر بتحديد ملامح بناء خيالى كالحارة داخل إطاره.

في فيلم اليوم السادس (يوسف شاهين، ١٩٨٦) نجد أن عناصر خطاب التمرد فيما يخص صورة الحارة تبرز عدم التواصل التاريخي بين الأمكنة وتعدد الهوية الفردية والجماعية، إلى جانب مسرحة المكان وإعادة الاعتبار لشخصية الغريب أو القادم من الخارج الذى يعلن مختارًا لا مجبرًا عن انتمائه لأولاد البلد. وفى أفلام التسعينيات سوف يفرض هذا الخطاب نفسه حيث نجد نقدًا صريحًا لفكرة قولبة صورة الحى الشعبى؛ فالانتقال بالحدث من القاهرة الفاطمية إلى أطراف القاهرة والعشوائيات والأحياء الجديدة يعتبر فى حد ذاته تجديدًا للتصور القديم عن الحارة. كما أن تخطى الصيغ القومية التى ذاعت فى أفلام كمال سليم ويوسف وهبى وصلاح أبو سيف كخصوصية الشخصية المصرية واللغة العربية والإنتاج الثقافى القومى ومحاربة الخطاب الإسلامى السائد وادعاء الأصالة العربية الإسلامية - كل هذه المظاهر تكشف عن ثورة مضمرة عند سينمائيى التسعينيات ضد خطاب الهوية الملتزم الذى ساد فى أفلام الرواد السابقين.

وقد ظهر نوع جديد من الالتزام السياسى لدى السينمائيين الجدد واتخذ منحى مبتكرًا تمثل فى إظهار التنوع داخل الوحدة وتعرية وهم التمثيلات المستقرة للأحياء الشعبية وتقديم نموذج جديد يتعارض صراحة والنموذج القومى الغالب، كما تمثل هذا النوع الجديد من الالتزام أيضًا فى تفكيك التصورات الطبقية الشائعة فى أفلام الحارة والتى تفرق على سبيل المثال بين ابن البلد والفتوة والأفندى. روجت هذه السينما المحبطة - التى تعى كم التغييرات التى طرأت على الخاص - لتعريف مختلف لمفهوم المصرية؛ لقد صورت الطبقات الطفيلية التى فرضت نفسها على المدينة وصورت المهمشين (بما فيهم الأقباط كأقلية دينية والهائمين بلا مأوى وصغار اللصوص والعمال الرحل) وكل نماذج البطل الضد فى الأحياء الشعبية المتنامية واستطاعت بذلك إظهار أشكال الهوية المختلفة ومظاهر الولاء السياسى المتعددة داخل الأحياء الشعبية الجديدة.

وكما يمتزج شعور المقدس بطقس اليومي عند أهل الحارة، فإن الشعور بالانتماء للثقافة العربية قد تخلل الخطاب الفيلمي عن الحارة، و قد أوضح لويس ماسينيون في كتابه عن "مفهوم الأمة العربية في الإسلام" (١٩٤٦) كيف أن هذا الانتماء متأصل في عاطفة الشعوب التي استعمرها المسلمون الأوائل وذلك ليس نتيجة وعي عنصري انتقائي بل نتيجة إدراك لغوي وثقافي يتعدى حدود القومية ويقوم على العقيدة الدينية ذات النزعة العالمية.

"العروبة هي توجه الشعوب التي تبغي أن تكون عربية، والتي تشرف بكونها عربية، والتي تنتمي لبعضها بسبب اللغة والثقافة والمصير التاريخي الذي مهد له الماضي واستشرفه المستقبل. إنها ليست فقط الانعكاس الحالي لما كان يعرف قديمًا بعزة القبائل العربية بل أيضًا بعزة الغزاة الأمويين الذين استطاعوا في خلال قرن من الزمان أن يبسطوا نفوذهم من الهند إلى أوروبا (...) ولم تظهر لديهم عقدة المستعمر الشهيرة. لقد تحولت هذه الشعوب إلى العروبة وساهمت منذ ذلك الوقت في صياغة العزة العربية"(١٤١).

حدث استثنائي بالنسبة للمؤرخ أن يبقى التعريب رغم انهيار النفوذ العربي، وذلك خلافًا لوضع الإمبراطورية الرومانية التي اندثرت بانتهاء السطوة العسكرية التي كانت تمثلها، كما بين ماسينيون كيف أن المسيحيين واليهود العرب قد طالبوا بحق المواطنة في الأمة العربية وتمثلوا القيم العربية القائمة على التضامن والحماية والتمرد.

ويؤكد مكسيم رودنسون Rodinson – الذي يميز بين العروبة arabité بوصفها مفهومًا خاصًا بالهوية وبوصفها خاصية ثقافية، وبين العروبية arabisme التي هي مذهب سياسي –على دور الإسلام في تشجيع التمرد على الدولة التي ينظر إليها باعتبارها نظام مراقبة وقمع، كما يربط بين اتجاه التمرد الذي يميز المجتمعات العربية

(البدوية) والذى يعبر عن نفسه سلبًا من خلال رفض الجموع الانخراط فى الحياة السياسية وبين ما أسماه عقيدة كرامة الفرد والجماعة الصغيرة. هذه العقيدة تمجد الثورة بل وأحيانًا الفوضى، فالجماعة المسلمة تطمح للمساواة التامة بين المؤمنين التى وعد بها الله وهى تحرك بذلك موجات الرفض للظلم الشائع وتحمل الأنظمة الكائنة مسئولية تدهور الثقافة العربية الإسلامية: "هكذا تزامن ولا يزال يتزامن اتجاهان بهما قدر من التناقض: اتجاه نحو النظام واتجاه نحو إثبات الذات، ولقد ساهمت ظروف الحياة الحديثة فى دعمهما وبلورتهما غير أنهما لم يجتمعا أبدًا فى شكل مركب جدلى"(١٤٢).

لذا فإن ولاء الفرد الأول يكون لجماعته لا للدولة وكثيرًا ما وضعت تجاوزات الإسلام السياسى عقيدة الكرامة وروح الجيتو فى خدمة استراتيجيات سياسية محركة، فالمسلم الحق لا يكون ولاؤه إلا لله والدولة بالنسبة له هى خلية متطفلة وخطيرة حين لا تحترم قواعد الشريعة الإسلامية. وتوضح نظرية رودنسون كيف أن المسيحيين واليهود وحتى المسلمين المتشددين قد احتفظوا حتى وقت قريب بعلاقة حماية نفعية مع الدولة، وسوف يغير ذيوع النمط القومى الأوروبى مع القرن التاسع عشر - جزئيًا - العلاقة بين الدولة والدين، وبالرغم من ذلك سوف يظل ولاء الطبقات الشعبية مرتبطًا بالجماعة خاصة مع تحول الدولة لأداة قمع بوليسى وجهاز ديكتاتورية عسكرية "مملوكية" وفقًا لتعبير سمير أمين(١٤٣).

كما سبق أن أشرنا، يحتفى خطاب الهوية المصرية بالانتماء لأرض ذات طابع أسطورى يعود تاريخها إلى آلاف السنين، فالهوية المصرية متشربة بالتراث الفرعونى وإليها ينتمى سكان بر مصر. ويعتبر يوسف وهبى من أبرز السينمائيين المدافعين عن هذه الهوية المصرية، ففى فيلم ابن الحداد (١٩٤٤) تكون عودة الابن إلى الحارة بعد دراسته فى أوروبا بمثابة عودة للجذور ولقيم الأجداد التى ترمز لها هذه الورشة التى تتحول إلى مصنع على أحدث طراز، وعلى غرار بناة الإمبراطوريات، يصور ابن الحداد

على أنه وريث لحضارة مجيدة يحاول بعثها من مرقدها. ونجد نفس هذه الشخصية فى فيلم آخر من إخراج يوسف وهبى يتخذ من الريف المصرى خلفية له وهو فيلم الأفوكاتو مديحة (١٩٥٠)، يؤدى يوسف وهبى فى هذا الفيلم دور الأخ الأكبر الذى يحصل على الشهادة الجامعية ثم يقرر الاستقرار فى الريف وترشيح نفسه نائبًا عن الفلاحين فى البرلمان، وحين تتخذ أخته مديحة قرارًا بالعيش فى القاهرة لممارسة المحاماة، يثور بشدة ويفرض عليها الزواج من ابن عمها ولكنها ترفض، يلفظ الأخ الوطنى والمحافظ بشدة حياة اللهو التى يعيشها أصدقاء مديحة من أبناء الباشاوات، وذلك فى واحد من أشهر مشاهد السينما المصرية وأكثرها شعبية يسلط فيه يوسف بك وهبى على أبناء الطبقة الأرستقراطية المستغلة "لعنة الفلاحين"!

إن خطاب يوسف وهبى القومى يلتقى وخطاب حزب مصر الفتاة الذى نشط فى العشرينيات والثلاثينيات والأربعينيات والذى أثارت أصداؤه الفاشية مخاوف الجمهور والحكومة على حد السواء، وتبدو الرغبة فى مسايرة الآخر مع الولاء للماضى وللتقاليد إحدى المعالم الأساسية لأفلام يوسف وهبى الذى درس هو نفسه الدراما فى إيطاليا وعاد متشبعا بأفكار الفاشية الناشئة ثم أنشا مسرح رمسيس الذى يعد أول مؤسسة مسرحية مهمة فى مصر. وكما يتضح من خلال اسم المسرح و من خلال برنامجه القائم على روائع النصوص العالمية، جمع مسرح وهبى بين فخر الانتماء للتراث الفرعونى وبين المعرفة والتقدم التقنى للمدنية الحديثة متمثلاً فى تراثها الثقافى الرفيع.

وإذا كانت الصيغة العامة للهوية المصرية قد التزمت بقيم الأرض والماضى العريق، فإن تمثيلات الهوية الإسلامية والعربية تعدت إطار الحدود الوطنية للبلاد. إن الهوية الإسلامية هى بالأساس هوية دينية وروحية ذات نزعة عالمية لا تعترف - كما يؤكد أنصارها - بالتمييز العرقى ولكنها فى مصر تتجلى من خلال مفردات قومية (لغة مقدسة وتاريخ مشترك) توظف لخدمة خطاب سياسى دعائى يهدف فى صورته الراديكالية إلى استقطاب الجموع المسلمة التى لا تنتهج بالضرورة الرؤية السياسية

الإسلامية، وتشمل هذه الجموع المستهدفة بالخطاب - والتى لا تنتمى إلى الإسلاميين - كلاً من العلمانيين والمسيحيين إلى جانب الأغلبية المسلمة غير المسيسة.

فى هذا السياق يجدر بنا الإشارة لما كتبه لويس عوض لتفسير العلاقة بين الهوية الإسلامية والفكر القومى فى كتابه "تاريخ الفكر المصرى الحديث" حين يقول:

> "فكرة الأمة الإسلامية رغم أنها فى ظاهرها مناهضة للقوميات، كانت فى حقيقتها وجهًا من وجوه الشعوبية الملطفة التى لا تدعو لتصدع الإمبراطورية ولكن تحولها من إمبراطورية عربية إلى إمبراطورية إسلامية، وكانت فى حقيقتها شرطًا قوميًا لخضوع القوميات غير العربية لدار الخلافة العربية"(١٤٤).

والمقصود بدار الخلافة هنا نمط من التبعية انتقل عبر العصور من المدينة إلى دمشق ومنها إلى بغداد ثم غرناطة ثم القاهرة ومنها إلى إسطنبول.

فى القرن العشرين، قامت فكرة الهوية العربية فى صيغتها الثقافية والسياسية والقومية على فكرة أفضلية العرقية العربية التى تمثل الأغلبية فى المنطقة بأكملها والتى تحاول استيعاب الأقليات العرقية الأخرى (الأتراك والبربر والأكراد والدروز) والدينية (المسيحيون واليهود) فى مشروع وحدة سياسية فشلت الحكومات المختلفة فى تطبيقه. ولعل المثل الأبرز على ذلك هو مشروع الوحدة العربية شديد الطموح التى ساندته مصر وسوريا فى نهاية الخمسينيات، والذى حاول تحقيق الاتحاد تحت الراية المصرية استنادًا إلى تفوق مصر التاريخى والسياسى وتحت الراية السورية التى سعت لبسط نفوذها على الأردن ولبنان وفلسطين والانفصال عن الحزب البعثى فى العراق.

فى مجال السينما اتجهت أفلام حسين صدقى نحو التراث الإسلامى والعربى وحاولت إعادة تعريف الهوية المصرية انطلاقًا من الشريعة الإسلامية المستقاة من القرآن والأحاديث النبوية، وحفلت معظم أفلام صدقى بالاستشهادات القرآنية

والإشارات العديدة لسيرة الرسول، كما صورت رجالاً يتسمون بالورع ويؤدون دائمًا دور المصلح الذى يهدى الشخصيات النسائية الضالة إلى قوام السبيل، ولعل أبرز ما يميز أفلام حسين صدقى هو مباشرة الخطاب الإصلاحى من جهة، وسذاجته السياسية وعداؤه للنساء من جهة أخرى.

يأتى السجال حول اللغة العربية الذى قاده مفكرون كطه حسين والعقاد فى الثلاثينيات فى صلب التساؤل حول الهوية العربية والإصلاح الاجتماعى والسياسى الضرورى لازدهارها، ولعل من المفيد هنا التذكير بالضجة الكبرى التى أثارها توفيق الحكيم حين نادى بلغة ثالثة تجمع بين الفصحى والعامية وتكون مستساغة للمتخصصين وللعامة على حد السواء. ولقد وضعت السينما باعتبارها وسيطًا شعبيًا برنامج الإصلاح اللغوى هذا وتحديث العربية الفصحى موضع تنفيذ إذ لجأت أفلام يوسف وهبى وحسين صدقى إلى استخدام تلك اللغة الثالثة. غير أن هذه اللغة تكاد تكون حكرًا على الرجال – فالشخصيات النسائية تتحدث فى أغلب الأحيان بالعامية – يتحاورون عبرها وينشرون من خلالها أفكارهم الإصلاحية ومطالبهم الاجتماعية. و فى فيلم الأفوكاتو مديحة جاء استخدام هذه اللغة على لسان البطلة التى تنبرى فى الدفاع عن حقها فى العمل بالعربية الأقرب إلى الفصحى – جاء بأثر عكسى، ولعل من المهم هنا عرض ما كتبه جاك بيرك عن إشكالية اللغة وبرنامج النهوض بها:

> "ينتقل الشرق وبالتالى لغته فى الوقت الحالى من المقدس إلى التاريخى و هذا التطور لا شك فيه، غير أنه حين يوغل فى طريق التحرر أى حين يصل إلى نوع من التحقق ضد الخارجى وعبره وفيه، يستشعر الرغبة فى أن يعيد بناء نفسه من الداخل، ويبدأ فى التخوف من فقد أصالته حتى ينأى بنفسه عن التهميش. وهنا يعود إلى اللغة كى يعيد خلق هذه الاستمرارية لذاته تمامًا كما سبق وأن وظفها للتوائم مع الآخر(...) هكذا بدأ العرب فى إزالة

> هالة القدسية عن رموزهم. غير أنهم خلقوا فى نفس الوقت رموزًا جديدة لتكون ملاذًا لهم، ومنها رمز اللغة الذى ظل حيًا. إنهم يطالبون اللغة بأن تكون أداة تواصل مع العالم ومصدر فخر لذواتهم، وأن تكون أداة خطاب وأفق انطلاق"(١٤٥).

إلى جانب إشكالية اللغة، يشغل التعبير الفنى بوصفه لغة تواصل بؤرة الاهتمام فى السينما، فالعلاقة الوثيقة بين رمزية الوهج السياسى والتمثيل السينمائى تنسج شبكة من العلامات التى تتخطى حدود الوسيط ونوايا صانعيه سواء كانوا نجوم سينما أو رجال سياسة. ولنأخذ مثلاً على ذلك بأحد استعراضات الرقص التقليدية التى شاعت فى الأفلام الغنائية فى الأربعينيات والخمسينيات، فالكوميديا الغنائية فى عصر السينما المصرية الذهبى كانت ترتكز على تابلوهات من الرقص الشرقى والعالمى على أنغام أغنيات عربية، فنجد فالس النمسا يتجاور مع تانجو أمريكا اللاتينية ورقصة الكانكان الفرنسية مع الفلامنكو الإسبانى حتى ينتهى الاستعراض برقص شرقى على كلمات أغنية تعلن تفوق الرقص الشرقى على جميع الرقصات الأخرى. ويطلق المغنى الشهير فريد الأطرش على هذا النمط من الاستعراض اسم بساط الريح فيتنقل به بين البلاد ويشاهد أنواعًا مختلفة من الرقص حتى يحط الرحال فى مصر حيث توجد – وفقًا لما تقول كلمات الأغنية – أجمل راقصات العالم. والغريب أن كل الرقصات تؤديها نفس الراقصة التى لا تلبث فى النهاية أن تكشف عن هويتها المصرية معلنة أنها – رغم إجادتها لكل لغات الرقص – لا تجد نفسها إلا فى الرقص البلدى. تحاول إذًا مصر الكوزموبوليتانية فى العهد الملكى أن تبرز خصوصيتها العربية والفرعونية رغم أنف الاحتلال البريطانى، ويمكن قراءة الشوفينية المصرية التى تتبدى من خلال هذه النوعية من الاستعراضات كرد فعل ساذج على السحق السياسى للبلاد تحت نير الملكية التركية وسلطات الاحتلال.

يلى هذه الصورة لمصر الكوزموبوليتانية والعربية فى العصر الملكى، إدراك مختلف للعالم وللعلاقات المكنة بين الشعوب، فإلى جانب الأبعاد الثلاثة لهوية مصر، يؤكد عهد عبد الناصر على فكرة التحرر وعدم الانحياز وتتردد أصداء هذه الفكرة فى عدد من الأفلام الاجتماعية والكوميديا الغنائية والميلودراما التى تبدو وكأنها منفصلة تمامًا عن الدائرة السياسية والنبرة القومية. فى فيلم حضرة المحترم (عباس كامل، ١٩٥٢) وفى عشية ثورة الضباط الأحرار، تلعب دور الراقصتين الرئيسيتين أختان من يونانى مصر، تتنقلان فى سلاسة فى الحديث بين العربية واليونانية ويصاحبهما فى الاستعراضات مطرب عربى يرتدى طاقية ابن البلد وجلبابه الفضفاض الطويل. ويعتبر هذا الفيلم من النماذج النادرة لحضور الجالية اليونانية فى سياق الحدث، بعد أن كان ظهور الجالية اليونانية فى السينما مقتصراً على شخصية جرسون البار التى كانت طريقة كلامها تثير ضحك المشاهد، والجالية اليونانية تميزت عن الأقباط والمسلمين بتبعيتها للكنيسة الأرثوذكسية وبتبنيها قيم أوروبا الليبرالية، وفى فيلم حضرة المحترم، تم لأول مرة تقديم الرقص اليونانى والهندى والمكسيكى والإسكوتلندى إلى جانب الرقص السورى والمغربى والمصرى. وخلافًا لنموذج بساط الريح، استعان عباس كامل بتقاليد ثقافية لم يسبق ظهورها على الشاشة المصرية، فالرقص الهندى الذى نراه فى الفيلم يمثل حالة استثنائية لن تتكرر على الشاشة إلا بعد أربعين عامًا فى فيلم ميت فل (رأفت الميهى، ١٩٩٦) فى وقت توجد فيه بكثافة أفلام هوليود فى سينما الدرجة الثالثة بالمدن المصرية الكبرى.

إن المساحة الكبيرة المخصصة فى هذا الفيلم لثقافات الدول النامية أو الدول المستعمرة هى مؤشر على الاهتمام المتزايد بالدول "الصديقة" فى مجتمع يشهد فترة تحول اجتماعى وسياسى كبير، فالفيلم يحيل ببصيرته النافذة إلى عهد المطالبة بالاستقلال فى الدول التى يطلق عليها دول "العالم الثالث"، والتى ستتحالف مع مصر المستقلة فى الخمسينيات. الفيلم يبدو إذًا وكأنه يمهد لسياسة عدم الانحياز التى سوف

يبناها لاحقًا جمال عبد الناصر ونهرو وتيتو وتتوج جهودها فى مؤتمر باندونج (١٩٥٥)، ويتداخل بذلك السياق الفيلمى والسياق التاريخى فى أفق المخيلة الجماعية الرحب، فعدم الانحياز السياسى هو أيضًا عدم انحياز جمالى تتجرف خطوطه نحو أفق غير معتاد، طالما حلم به البعض، ليصبح هذا الأفق يونانيًا أو هنديًا، مكسيكيًا أو أيرلنديًا.

وعلى المستوى الفلسفى والجمالى، يمكن تصور الهوية على أنها فضاء افتراضى، أو فوضى "تحوى كل الجزئيات الممكنة وتجتذب كل الأشكال الممكنة التى سرعان ما تختفى بمجرد ظهورها دون تماسك أو مرجعية أو نتيجة"[١٤٦] وفقًا لتعريف دولوز وجتارى Deleuze and Guattari. هذا الفضاء الافتراضى للهويات المتعددة هو فضاء ينتظر دومًا أن يمتلئ ويتحدد فى قنوات معينة بل وأن تتم مقاومته على نحو ما، وفقًا لقاعدة أخلاقية تقليدية تقرن بكل ما هو ناقص أو غائب أو شاغر قيما سلبية، ولكن ما العمل إذا كان هذا النقص أو هذا الفضاء هو حالة طبيعية ومستقرة؟ إذا كان فعل تحول مستمرًا، فعلاً إيجابيًا أكثر منه سلبيًا، فعلاً ضروريًا يمثل متكأً لظواهر ثقافية وسياسية عدة؟ هل تغدو الهوية هذا الوعاء الذى يملؤه كل فرد أو جمع بما يحلو له؟ أم تصبح جسمًا متماسكًا تام الامتلاء لا تنبرى جزئياته الأساسية عن التلاقى ثم الانفصال إلى ما لا نهاية وفقًا للسياق التاريخى والظرف الاجتماعى وطبيعة البشر؟

يمكننا الجزم مع دولوز وجتارى بأن الفن السينمائى يعطى شكلاً وتكوينًا للفوضى عبر الصور، تمامًا كما أن الفلسفة تعطى شكلاً للفوضى عبر سلسلة من المفاهيم، إن الفن والفلسفة والعلم هى أنماط فكرية تناولها كتاب "ما الفلسفة؟" وهى تعرف دائمًا فى مواجهة مع العماء أو الفوضى chaos": إن غاية الفن هى خلق النهائى الذى ينفتح على اللا نهائى: إن الفن يرسم الخطوط الأساسية لنسق يحمل بدوره بنى أو محسوسات مركبة تنتجها الصور والتعابير الجمالية"[١٤٧]. يكتسب مفهوم الفوضى

بعداً آخر يقوم على الجمالى لا الأخلاقى، ومن هنا تغدو المقاربة مع مفهوم الهوية ممكنة. قد تكون تلك الفكرة هى الخاتمة المثلى لهذا الفصل الخاص بالهويات الجماعية والأنماط كما يصوغها الخطاب الفيلمى، فالفوضى والهوية تمثل بالنسبة لنا - واستناداً إلى منطق دولوز وجتارى - نقطتى ارتكاز تنطلق منهما التشعبات المركبة للممارسات الاجتماعية والفنية. ووفقًا للمنظومة التى تكونها، تنجح الفوضى فى خلق أشكال متعددة من الواقع والفكر والإبداع:

> "إن الفنان لا يقاوم الفوضى (التى يهفو إليها إلى حد كبير بكل كيانه) بقدر ما يقاوم كليشهات الفكر، وهو حين يقاوم الفوضى فذلك حتى يستعير منها الأدوات التى تمكنه من مقاومة الرأى السائد.(...) إن الفن ليس فوضى، إنه تشكيل للفوضى ينتج عنه رؤية أو حساسية، تشكيل للفوضى للحد الذى يجعل منه نوعًا من "الفوضى المتسقة" كما يقول جويس - أى فوضى فى طور التشكل غير محددة أو مكتملة سلفًا"(١٤٨).

إن بناء الهوية هو شكل من أشكال الفوضى، تولد - على مستوى التشكيل - إحساسات قادرة على توصيل وظائف اجتماعية وسياسية محددة: التضامن، استنفار القوى فى مواجهة الخطر، تنظيم المعرفة الأسطورية، تفسير التاريخ، حتى وإن أدى الأمر إلى خلق "هويات قاتلة" على حد تعبير أمين معلوف. ووفقًا لهذا المنطق، فإن أولوية وأسبقية الهوية على البناء الفنى لا يمكن أن تكون فكرة واقعية بل العكس هو الصحيح، فالإبداع السينمائى هو الذى ينظم فوضى الهوية بل وأكثر من ذلك هو الذى يخلق نسقًا لفوضى الهوية، فالطابع الفرضى للتغيير والتحول لا يتعارض والطابع الفوضوى للهوية، كلاهما يمثل ظاهرة من ظواهر التشكيل composition. لكن الخطاب الاجتماعى السياسى الذى يقوم على عدد من كليشيهات الفكر الثابت لا يتقبل الفوضى لأنها تهدد تماسك الجماعة، ولكى يحافظ على تماسك الهوية ينظم هذا

الخطاب أساليب وأنساق دفاع أطلق عليها جون مازونوف "أيديولوجية المساواة عبر إلغاء الاختلاف" أو "النرجسية الجماعية"(١٤٩).

لعل من الضرورى هنا التأكيد على أن محاولة تنظيم فوضى الهوية على المستوى الفنى فى عدد من المجتمعات الشرقية التقليدية – فى مصر وإيران والهند والصين – قد جاءت استجابة لحاجة ملحة فرضتها مواجهة عنيفة إلى حد كبير مع الغرب فى لحظة حاسمة فى التاريخ الحديث. أليس فن الأرابيسك بتنميقه الرفيع وروحانية الخط العربى والوجوه والمنمنمات الفارسية المحفورة على المعدن أو الخشب والتماثيل الهندية ذات الإيحاءات الجنسية والرسوم المنفذة بالحبر الصينى على اختلاف أشكالها هى معادل لكمال الفن الإغريقى المنحوت فى الرخام والفلسفة الإغريقية المهمومة بشاغل الحقيقة؟ لكن علينا أيضًا أن نتساءل إن كانت ثمة شرعية لهذه المواجهة الدائمة بين الشرق والغرب؟ ألم يمد الفن والفكر الشرقيان جسورًا مع الفن الإغريقى واللاتينى القديم والمعاصر؟ فى ظل فوضى خلق الهوية يفرض السؤال التالى نفسه: إلى أى حد يمكننا إقحام معيار القيمة على المقارنة بين فن الأرابيسك ومحاورات أفلاطون، بين التماثيل الهندية وعقيدة باخوس وأفروديت، بين البيبلوهات الصينية والخزف الرومانى؟ قولنا هذا لا يعنى تسليمنا بأن عملية الإبداع هى دائرة مغلقة تتلاقى أشكالها بفعل سحر الفن، بل بأن هناك عددًا من القواعد التى تحكم تلك المجرّة الهائلة التى نسميها التراث الإنسانى، فيما وراء الحدود القومية أو التقييم التراتبى. إننا ندين فى هذا البحث بالكثير لمنهج دوركهايم الذى يشرح خصوصية الظاهرة الدينية عبر عالمية الظاهرة الاجتماعية، كما أننا نتبنى نظرية التحول والصيرورة عند نيتشة ودولوز لمحاولة تفسير ظاهرة الهوية فى شكلها الفنى (أو الفيلمى) من خلال مفهوم الفوضى المركبة، وقد تكون إحدى الأطروحات الأساسية لهذه الفوضى هى التحرر من عبودية الفكر المتحجر essentialism المكانية والقومية فى مجال الإبداع لفهم القواعد الأساسية التى تحكم ظاهرة الهوية فى مجال الفن.

خاتمة

تبدو الحارة كما يبدو الحي الشعبي في السينما مكانًا شديد الثراء تتنامى فيه صور وتمثيلات عدة، ورغم ذلك لم يلق ما يستحقه من اهتمام من قبل الخطاب النقدي في مصر والعالم، كما أن المجال لم يزل مفتوحًا أمام العديد من التساؤلات والإشكاليات التي يتعين طرحها ودراستها لاستكمال موضوع هذا الكتاب. وإذا كنا قد حاولنا من خلاله تحليل صورة الحارة في الإنتاج السينمائي المصري، فلا شك أن المقارنة مع سينما دول أخرى تفرض نفسها علينا لاستجلاء علامات التشابه والاختلاف ووضع السينما المصرية في سياقها الدولي. تبرز بصفة خاصة في هذا المضمار الأفلام التي يطلق عليها Shomin-Geki أو أفلام الطبقة الشعبية في اليابان، والأفلام التي تختص بانحرافات الأحداث والتي تعتبر أحد الأنواع المتفرعة عن الميلودراما، وتلك التي تتناول مشكلات الضواحي في فرنسا، هذا إلى جانب بعض الأنواع الشعبية الأخرى مثل الفيلم التاريخي الشعبي والفيلم الإنجيلي، وهي أعمال تصور جماعات فقيرة تجمعها رابطة الجوار أو الدين. كل تلك الأنواع تفتح مجالاً للدراسات المقارنة حول صورة الحارة في السينما العالمية. في الأفلام الإيرانية مثل فيلم أطفال السماء (ماجد ماجدي، ١٩٩٧) أو التفاحة (سميرة مخمبالف، ١٩٩٨) أو الأفلام الهندية كثلاثية أبو (ساتياجيت راي، ١٩٥٥ – ١٩٥٩) أو سلام بومباي (ميرا نير، ١٩٨٨) أو فيلم نيران (ديبا مهتا، ١٩٩٦) أو في الأفلام الصينية مثل فيلم أن تحيا (زانج ييمو، ١٩٩٤) وفيلم كسر الصمت (زغو صان، ١٩٩٩) إلى جانب بعض المشاهد التي تظهر بها أثر الحرفة الفنية لوونج كار واي، يعتمد المكان الشعبي على مجموعة من العلامات والرموز التي تتخطى حاجز الحدود القومية والخصوصية الظاهرية للسينما الوطنية، بل

والأسلوب المميز لكاتب النص أو مخرجه لتؤسس لرؤية للحى الشعبى عابرة للثقافات والهويات تستحق الدراسة المقارنة المتعمقة.

لذا فإنه مهما تنوعت أوجه المدينة، تنجح بعض الشخصيات الفيلمية فى تخطى الحدود القومية بفضل النمط، هكذا نرى الفتوة فى حارة بومباى كما نرى ابن البلد يجوب شوارع طهران والأفندى يتحدث بلسان صينى على مرأى ومسمع أستاذ الأدب المقارن. غير أن الأمر لا يتعلق فى هذا المجال بأوجه تشابه ثابتة يسهل ملاحظتها وإخضاعها للتصنيف ولا بنقاط التقاء ظاهرية هدفها طمس الفروق والاحتفاء بوحدة العالم. الأمر يتعلق - من وجهة نظرنا - بصور وتصورات ومشاعر دائمة الترحل فى فوضى الخلق السينمائى، حيث لا تلبث أن تتباعد الوجوه بمجرد أن تتلاقى كما فى التكوينات الرائعة لأعمال مارسيل دى شان أو منحوتات أشير، وتأتى حركتها فى فضاء الفكر لتملأ المكان والزمان بأشكال متنوعة من البناء والتشكيل.

إن أشكال الهوية المتعددة للحارة التى حاول هذا الكتاب تحليلها سواء كانت سياسية أو قومية أو ثقافية أو سينمائية، لا يمكن بأية حال أن توجد خارج إطار الفعل الإبداعى الذى تتبلور من داخله، والتى يمكن حلها وتفكيكها وردها إلى عناصرها الأولى من خلال هذا الفعل الإبدعى ذاته. يتضافر إذًا الحسى مع الرمزى للربط بين العناصر المكونة لتمثيلات المكان وللاحظة تفككها الذى يكاد يحدث فى الوقت ذاته، ويكون ذلك فى إطار حركة مزدوجة تقوم على التداعى وتخطى الحدود كما تعتمد على الثبات والتجاوز، وتغدو بغرابتها تلك، شديدة الشبه بصورة بينولوبى التى تحيل، عبر عملية الغزل وفك الغزل المستمرة، إلى الفوضى بالمفهوم الدولوزى ومنطق الفوضى الذى يسعى لاستكشاف آفاق الاحتمال اللا نهائية. إن الكتابة اليوم حول خيالية المدينة ومظاهر الحياة الشعبية بها، وحول البؤس والجهل والتطرف والصراعات الجماعية وعلاقات الجوار وطقوس الحياة الجماعية داخل الحى، تمثل بالنسبة لنا خطوة ملحة تتيح فهم الرهانات الحالية للحياة المدنية، وذلك فى وقت تلغى فيه حركة العمران

المتزايدة الحدود التقليدية بين المدينة والريف، بين المجتمع والجماعة، بين ثقافة العامة وثقافة الصفوة وتقيم عوضًا عنها حدوداً غائمة، وفى هذا السياق، تمثل السينما اليوم مجالاً مهمًا من مجالات الإبداع والتأويل يتيح بلورة هذا الخلط العام والترويج لفكرة الالتباس المحملة بالدلالات الثرية.

لقد انطلق هذا الكتاب من عدة تساؤلات، أولها: ماذا يتبقى فى المخيلة من صورة الحارة عند الخروج من السينما؟ ثم ما لبث هذا التساؤل أن تبلور فى صورة تساؤلات أخرى أكثر تحديداً: ماذا يتبقى فى المخيلة من صورة المدينة لو حاولنا تجاوز صورة المدينة الكبيرة كما قدمتها السينما الأوروبية والأمريكية؟ لماذا لم يتم تقديم إسهام نظرى حول الحى الشعبى فى السينما العالمية حتى الآن؟ وكيف يمكننا تفسير هذا الغياب فى إطار خطاب متكرر حول القومية المحتضرة أو الحية، أو حول العودة للانغلاق الثقافى فى صوره المتعددة؟ لقد حاولنا من خلال هذه الدراسة طرح بعض الإجابات، فكل تساؤل يحمل فى فحواه عناصر إجابة، غير أننا نقر بأن الكثير من الإشكاليات بقيت معلقة، منها على سبيل المثال: دور الحى فى الفيلم الوثائقى، وتصوير الحياة الشعبية فى السينما التجارية الشائعة فى هوليود وبوليود والتى لعبت دوراً أساسيًا فى الترويج لصور بعينها فى الأسواق العالمية ومنها الأسواق الآسيوية والعربية.

رغم إدراكنا تعدد أوجه مقاربة العمران المدنى وأشكاله، فإننا نرى ضرورة التأكيد على المكانة الرئيسية – التى يتغافل عنها الكثيرون- للحى الشعبى فى إطار دراسة المدينة فى السينما. إن التنوع الشديد للإنتاج السينمائى فى العالم يجعلنا نبدى بعض التحفظات حول التمثيل المسيطر للمدينة الكبيرة بأحيائها الواسعة الغنية الذى شاع فى السينما الغربية الأوروبية منها والأمريكية، إن الحى الشعبى يتميز بعدد من الملامح التاريخية والاجتماعية المهمة ويصور بوصفه لسان حال جماعة محدودة العدد تتسم أحيانًا بنزعة تمردية ثورية تستحق التأمل. لقد سبرت السينما المصرية

أغوار المكان الشعبى واستكشفت ملامحه وحدوده ونواقصه، كما قامت بتسليط الضوء على تلك الجماعة التى تنمو بداخله واحتفت بها بل وأسطرتها لغرض سياسى محدد روج له الخطاب القومى المحافظ، فى مقابل محاولات متفرقة لمقاربة المكان الشعبى فى السينما العالمية لم تؤسس فعليًا لتيار أو لنوع سينمائى متميز أو لرؤية نقدية تحليلية متعمقة.

ومن جانب آخر، علينا أن نتذكر أن طرح مسألة الهوية القومية يتزامن مع طرح مسألة الهوية السينمائية، وهى مسألة ترتبط بفكرة السينما الوطنية التى تكتسب، وفقًا لآراء مؤرخى السينما، ملامح ثورية خاصة فى مواجهة الاحتكار الهوليودى للأسواق العالمية، لذا يجب أن نؤكد فى هذه الخاتمة أن فيلم الحارة يمثل مساحة لممارسة شكل من أشكال سينما أقلية **cinéma mineur**، ممارسة تقوض من الداخل أسس الصورة المسيطرة عن المدينة فى السينما العالمية، بداية من المدينة الوحشية فى أفلام الخيال العلمى **ville-monstre** وحتى المدينة الضخمة **mégapole** فى هوليود والسينما الأوروبية، ففى سعينا للتحرر من المنظورين اللذين تناولناهما بالتحليل فى هذا الكتاب، منظور الخطاب المهيمن الذى تتبناه و تروج له الصفوة السياسية والفكرية من جهة، وخطاب الأقلية المضمر الذى توحى به بعض الأفلام الهامشية من جهة ثانية، أمكننا ملاحظة أن الحارة قد وظفت بطريقة غير مباشرة داخل إطار رؤية أعمق حول هوية السينما بوصفها فنًا وليس بوصفها مرآة للمجتمع. ولو أردنا نقل المفهوم الذى صاغه دولوز وجتارى فى قراءتهما لكافكا إلى مجال السينما باستخدام تعبير "الأقلية" بمعناه الواسع وغير الانتقائى، لقلنا إن السينما الأقلية هى تلك السينما التى – فى إطار نظام إنتاجى أرفع – تستطيع تخطى الروح المحلية رغم ارتباطها ببعد سياسى وجماعى محلى، وهى بمعنى من المعانى السينما التى تقدمها أقلية داخل نظام احتكارى غالب. إن إخراج هذه السينما من إطارها المحلى يمثل قطيعة مع التقاليد والقواعد الراسخة فى فضاء ما، بالمعنى الحرفى والاستعارى للكلمة، سواء كان هذا

الفضاء بلداً أو فناً أو وظيفة جمالية. إن "السينما الأقلية" هى السينما التى تخرج عن إطار الفضاء الأصلى لها وتختار تحريك الركائز النوعية للفيلم بشكل دائم، وهى ترتبط بشكل آنٍ بالسياسى والجماعى من أجل التضامن الفعال داخل الحياة الجمعية. فالفنان المنتمى إلى الفن الأقلى ليس بمقدوره أن يتحلل من روابط الجماعة ولا من موقف أقرب إلى الالتزام تجاه نقاش دائر فى الحياة العامة، هو فنان منخرط سياسياً، لكنه يسعى فنياً لكسر البنى والأشكال المستقرة من داخل النظام الاحتكارى الغالب.

ومن ثم فإن ما يستهدفه هذا الفنان فى الصميم هو مجموعة القواعد السردية والجمالية لسينما توصف بكونها "أرفع"، ولنظام قواعد وأسس مفروضة من قبل شبكة صناعية وجمالية عالمية. من هذا المنظور، تغدو سينما الأقلية، الخارجة عن الإطار المحلى والمنصبة على الإطار الجماعى والسياسى - تغدو سينما وطنية قائمة على أطراف شبكة التوزيع العالمية، سينما مدافعة عن خصوصيتها، بل ومعبرة عن صوت الأغلبية الصامتة المنغرسة بقوة فى عملية مقاومة على المستوى السياسى وعلى مستوى الهوية. هنا تبرز أسماء كدوجما ٨٥ فى الدانمارك وعباس كياروستامى ومحسن ماخلمباف فى إيران باعتبارهم من أشهرالسينمائيين المعاصرين الذين يقفون على الطرف الأقصى لهذه الممارسات التى توصف بأنها أقلية(١٥٠).

لقد أجبر فيلم الحارة فى أغلب الأحيان على الخضوع للعرف المؤسسى، وتعرض لعملية إعادة تأطير داخل الأنساق المحلية وعملية إدماج داخل حدود التقاليد السينمائية الراسخة، بل وداخل حدود خطاب قومى مسيطر. لكن مقاومته وخروجه كنوع سينمائى له ملامحه وله خصوصيته عن الإطار المحلى يبدو لنا خروجاً على النظام السينمائى العام الذى يحتكر التعبير السينمائى على المستوى العالمى، ولعل خير مثال على هذا الخروج هو عدم منطقية فقرات الغناء والرقص التى تمتلئ بها الأفلام المصرية. يتخذ هذا الخروج فى هذا السياق بعداً ثقافياً يقوم بدوره بإعادة تأطير محلية الفيلم المصرى داخل سوق أكثر اتساعاً هى سوق الدول العربية

المستوردة. غير أنه وبسبب كون هذه الفقرات تمثل مناطق اختلاف مربكة بالنسبة للقاعدة الغربية وعناصر تفكك السردى من وجهة نظر الناقد الغربى، فقد قوبلت برفض من قبل الكثير من نقاد ومؤرخى السينما من العرب والفرنسيين، أمثال إيف توروفال، مونى براح، كلود ميشيل كلونى وفريد بوغدير، ومازلت السينما الإيرانية تحت حكم الشاه والسينما الهندية فى بوليود، شأنهما فى هذا المضمار شأن السينما المصرية التجارية، تعانيان حتى يومنا هذا من نفس هذه الأحكام القيمية.

إن الهوية الفنية للسينما تمثل أيضًا مفهوما تاريخيًا استدلاليًا discursive محددًا داخل إطار إقليمى، ومجال نشاطه المفضل هو ببساطة الفيلم الشعبى أيًا كانت جنسيته، ففى مصر تلقى أفلام هوليود استحسانًا من الجمهور العريض وذلك بفضل توافر مقومات السينما التجارية بها (كما نرى فى أفلام الحركة وأفلام رعاة البقر والأفلام البوليسية) تمامًا، كما أن السينما الهندية تتلخص بالنسبة لهذا الجمهور العريض فى المئة وخمسين فيلمًا التى قام ببطولتها أميتاب باتشان والسينما الصينية فى أفلام فنون القتال التى قام بتمثيلها بروس لى. ولقد حاولنا فى هذا الكتاب أن نلفت النظر إلى هذا الكم الكبير من الأفلام التجارية التى غدت من كلاسيكيات السينما والتى تضع الحارة فى قلب حركة تاريخية وقومية مهمة بحثا عن الهوية الثقافية والفنية للمصريين. وإذا كانت الحارة تعتبر صورة مصغرة للبلد، فإنها أيضًا صورة لخصوصية سينمائية وطنية عبرت عن نفسها من خلال نوع مستقر، ألا وهو فيلم الحارة، ومن خلال خطاب طغت عليه النزعة المحافظة واخترقته بعض الاستثناءات الثورية، لكنه ظل فى جميع الأحوال محتفظا بصيغته الشعبية أو الجماهيرية. إن ظهور مفاهيم مثل السينما الثالثة أو السينما الوطنية فى الكتابات الجذرية لفرديناندو سولاناس Solanas وجى هينيبال Hennebelle يؤكد مرة أخرى على المكانة التى يحظى بها الفيلم التجارى فى أى قراءة نقدية لتاريخ السينما ودوره بوصفه محفزًا للنضال من

أجل التحرير والاستقلال، ولكن يتعين أن يؤخذ هذا التناول مأخذ الجد وأن يؤرخ له بما يليق به بوصفه ظاهرة ونوعًا سينمائيًا شعبيًا.

وبغض النظر عن أحكام الجودة والتقييم التراتبى، فإن السينما المصرية، التى غزت الشاشات العربية على مدار عقود، قد راهنت - أغلب الظن - على جبهة مزدوجة، جبهة النضال على مستوى الثقافة وعلى مستوى الهوية وجبهة الانتشار والاحتكار على المستوى التجارى. وقد كانت هذه اللعبة المزدوجة وراء المكانة التى تبوأتها أفلام الحارة ضمن الإنتاج السينمائى المصرى، كما أسهمت فى إرساء قواعد نوع فرعى لا يكف عن خيانة ظاهره الواقعى وغاياته التعبوية من أجل هدف الإمتاع والتعليم وفقًا للقواعد التقليدية للحكايات الشعبية. لقد كان مكان الشعب هو بوق الدعاية لهذه الأيديولوجية المترسخة بقوة فى المخيلة السينمائية المصرية، لذا نجده جديراً بدراسة تحليلية أكثر اتساعًا فى إطار السينما الهامشية فى العالم وسينما الأقلية التى لم تسمح حدود هذا الكتاب إلا باستكشاف بعض معالمها.

الهوامش

(١) Jacques Berque, Les Arabes d'hier à demain, Seuil, Paris, 1976, p. 16-17

(٢) Ibid, p. 18.

(٣) يرى عالم الاجتماع إدوارد شيلز أن نسق القيم المركزية الذى يضفى شرعية على النسق المؤسسى المركزى هو نسق مشترك بين الناس بدرجة كبيرة، غير أن الإجماع عليه لا يكتمل بشكل مطلق. فهناك اختلافات فى أكثر المجتمعات توافقًا تخص تقييم السلطة والمؤسسات التى تكمن فيها هذه السلطة والنخب التى تمارسها وعدالة توزيع المكافآت التى تمارسها هذه السلطة. E. Shills, Center and Periphery. Essays on Macrosociology, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1975, p.10

(٤) انظر: أحمد الحضرى، تاريخ السينما فى مصر، مطبوعات نادى السينما، القاهرة، ١٩٨٩

(٥) مصطلح ابن البلد مصطلح حديث نسبيًا يحيل إلى سكان مدينة القاهرة المتوطنين من المسلمين والمسيحيين وقد ورد فى حوليات الجبرتى فى بداية القرن التاسع عشر، أما الفتوة فهو ينتمى إلى طبقة اجتماعية ثرية وذات سلطان تقوم بحماية الأحياء وحل النزاع بين أعضاء الجماعة. الأفندى لفظ من أصل تركى يشير إلى فئة المتعلمين وخريجى الجامعة والموظفين ويتميزون بارتداء الملابس الغربية الإفرنجية والطربوش كما ينتمون عادة إلى طبقة المثقفين.

(٦) Cf. Benedict Anderson, Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism. Verso, London, New York, 1996, p.36.

(٧) Ferdinand Ténnies, Communauté et société. Catégories fondamentales de la sociologie pure. Presses Universitaires de France, Paris, 1944, p. 5.

(٨) Magda Wacef (sous la direction de), Egypte. 100 ans de cinéma. Institut du Monde Arabe, Paris, 1996.

(٩) انظر: مقال مى التلمسانى، "سينما الدولة سينما بديلة" مجلة ألف، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، عدد ١٥، ١٩٩٥

Henri Lefebvre, Du rural à l'urbain. Anthropos, Paris, 1970, p.146. (١٠)

(١١) سوف نتناول بالتفصيل مسألة الأمة والقومية في الفصل الثالث

Henri Lefebvre, La production de l'espace, Editions Anthropos, Paris, 1974, p. (١٢)
130.

Arabic-English Lexicon, Book I, Part 2, Williams & Norgate, London, 1985. (١٣)

Janet Abu-Lughod, Cairo. 1001 Years of the city Victorious, Princeton University (١٤)
Press, Princeton, New Jersey, 1971, p. 187.

Daniel Bates & Amal Rassam, Peoples and cultures of the Middle East, Pren- (١٥)
tice-Hall, New Jersey, 1983, p.160.

Antoine Abdel Nour in L'espace social de la ville arabe, (Dominique Chevalier et (١٦)
al.), G.-P. Maisonneuve et Larose, Paris, 1979, p.61.

Ferdinand Tennies, Communauté et société. Catégories fondamentales de la (١٧)
sociologie pure. Presses Universitaires de France, Paris, 1944, p. 238.

Sawsan El-Messiri, Ibn al-balad. A concept of Egyptian Identity, E. J. Brill, Leid- (١٨)
en, 1978, p.35.

Ibidem, p.73. (١٩)

Dominique Chevalier (et al.), L'espace social de la ville arabe, G.-P. Maison- (٢٠)
neuve et Larose, Paris, 1979, p.15.

, in Arab society. Social« Family relationships in a harah in Cairo»Nawal Nadim, (٢١)
science perspectives (edited by Saad Eddine Ibrahim and Nicholas S. Hopkins,
The American University in Cairo Press, Cairo, 1985), p. 215-216.

The Islamic city - historic myth, Islamic essence, and con-»Janet Abu-Lughod, (٢٢)
, in The International Journal of Middle Eastern Studies,«temporary relevance
vol. 19 (2). Cambridge University Press, March 1987, p. 172.

D. Chevalier, opus cité, p. 10. (٢٣)

Traki Zannad Bouchrara, La ville mémoire. Contribution à une sociologie du (٢٤)
vécu, Méridiens Klincksieck, Paris, 1994, p.36.

(٢٥) Janine Sourdel, «L'évolution de la ville islamique», in Encyclopédie Universalis, volume 23, 1995, p.650.

(٢٦) A.M. Khalil, Cairo : an analytical case study of an Arab-Islamic city, Master of architecture, The University of Texas at Arlington, August 1990, p. 166.

(٢٧) Pierre George, «Urbanisme et société», in Encyclopédie Universalis, volume 23, 1989, p.203.

(٢٨) يؤكد السيوفى أن هدم حائط فى حارة الدرب الأصفر سنة ١٩٢٠ من أجل فتح طريق أمام بيت السحيمى والتغييرات التى أدخلت على بعض المساكن الخاصة بهدف تحويلها إلى مكان نشاط تجارى لم يؤثرا على التصميم العام للحارة. Cf. Mohamad El-Sioufi, A Fatimid Harah : its physical, social and economic structure, The Agha Khan Program for Islamic Architecture, Harvard University, 1981.

(٢٩) Henri Lefebvre, La production de l'espace, opus cité, p.91.

(٣٠) Michel de Certeau, Luce Giard et Pierre Mayol, L'invention du quotidien. 2. Habiter, cuisiner, Gallimard, Paris,1994, p. 17.

(٣١) Henri Lefebvre, Du rural à l'urbain, opus cité, p.213.

(٣٢) M. de Certeau, opus cité, p. 21.

(٣٣) Collectif, Espaces et Sociétés, Anthropos, Paris, 1996, p.16.

(٣٤) Ibidem, p.48.

(٣٥) Ibidem, p.10.

(٣٦) Raymond Ledrut, Les images de la ville, Editions Anthropos, Paris, 1973, p. [illegible]

(٣٧) J. Cayrol et C. Durand, Le droit de regard, Seuil, Paris, 1963, p. 73

(٣٨) سوف نقوم بدراسة متعمقة للفرق بين شخصية ابن البلد والأفندى فى الفصل التالى.

(٣٩) [illegible] السيد شوشة، النص الكامل سيناريو فيلم العزيمة، دراسة وإعداد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، [illegible]، ص ٣٦.

(٤٠) Eric Rohmer, L'organisation de l'espace dans le Faust de [illegible], 10/18 [illegible] Générale d'editions, Paris, 1977, p. 3.

(٤١) P. P. Pasolini, L'Expérience hérétique, Payot, Paris, 1976, p. 242.

(٤٢) Cf. Jean Mitry, La sémiologie en question. Langage et cinéma, Les Editions du Cerf, Paris, 1987, p. 40.

(٤٣) Tzvetan Todorov, Poétique de la prose, Seuil, Paris, 1971, p. 46.

(٤٤) Cf. Jean-Yves Tadié, Le récit poétique, PUF, Paris, 1978.

(٤٥) Jean Mitry, opus cité, p.139.

(٤٦) , in Cinémas de la« Propositions : L'espace du récit filmique» André Gardies, films, Théories. Colloque de Cerisy, dirigé par Dominique Château, : Modernité André Gardies et François Jost, Editions Klincksieck, Paris, 1981, p.86.

(٤٧) André Gardies, L'espace au cinéma, Méridiens Klincksieck, Paris, 1993, p68.

(٤٨) Eric Rohmer, opus cité, p.11.

(٤٩) A. Gardies, opus cité, p.212.

(٥١) كلمة تشير فى البلاغة إلى ابتداء عدة عبارات متتابعة بلفظة واحدة (قاموس المنهل، فرنسي-عربي، دار الآداب، ١٩٧٢)

(٥١) Henri Agel, L'espace cinématographique, Jean-Pierre Delarge, éditions universitaires, Paris, 1978, p.11.

(٥٢) Raoul Ruiz, Poétique du cinéma, Dis Voir, Paris, 1995, p.40.

(٥٣) Jean-Paul Desgoutte, L'Utopie cinématographique. Essai sur l'image, le regard et le point de vue, Editions L'Harmattan, Paris, 1997, p. 122.

(٥٤) Cf. Jun Sato, De l'espace à l'écran, Editions de l'Espace européen, Nanterre, 1991, p.5 et suivantes.

(٥٥) Ibidem, p. 94.

(٥٦) Jean Mitry, opus cité, p. 57.

(٥٧) Ibidem, p. 135.

(٥٨) Edgar Morin, Le cinéma ou l'Homme imaginaire, les Editions de Minuit, Paris, 1956, p.65.

(٤٨) يعتمد هذا التكنيك على تغيير بؤرة التصوير داخل نفس الكادر بحيث يتم جذب انتباه المتفرج لعنصر بعيد فى اللقطة لم يكن واضحًا فى الفوكس.

(٥٩) Christian Metz, Essais sur la signification au cinéma, tome I, Editions Klincksieck, 1975, p. 129.

(٦٠) Jun Sato, opus cité, p. 180.

(٦١) Christian Metz, Le Signifiant imaginaire, Christian Bourgois, Paris, 1993, p. 245.

(٦٢) Ibidem, p. 367.

(٦٣) Jean Mitry, opus cité, p. 57.

(٦٤) Jun Sato, opus cité, p.77.

(٦٥) Michel Maffesoli, La conquête du présent. Pour une sociologie de la vie quotidienne, Presses Universitaires de France, Paris, 1979, p. 79.

(٦٦) تتكرر هذه الظاهرة نفسها مع بعض الفروق فى حارة اليهود بالعاصمة التونسية والتى تناولها بول صباغ بالدراسة كما تتكرر الظاهرة بصفة عامة فى المدن الإسلامية وفى الشرق الأوسط التى تناولها كل من بيتز ورسام بالتحليل. (انظر: البيبليوجرافيا).

(٦٧) Ferdinand Tennies, Communauté et société. Catégories fondamentales de la sociologie pure, Presses Universitaires de France, Paris, 1944, p. 39.

(٦٨) Guy Debord, La société du spectacle, Gallimard, Paris, 1992, p. 164.

(٦٩) Ibid, p.167

(٧٠) Ibid, p. 30

(٧١) M. Maffesoli, opus cité, p. 17.

(٧٢) Martin Heidegger, Essais et Conférences, Gallimard, Paris, 1958, p.194. (Traduit de l'allemand par André Préau).

(٧٣) Ibid, p. 211

(٧٤) Roland Barthes, Mythologies, Seuil, Paris, 1957, p.217.

(٧٥) Mircéa Eliade, Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux, NRF Gallimard, Paris, 1952, p. 41.

(٧٦) Gilbert Durand, Figures mythiques et visages de l' uvre. De la mythocritique à la mythanalyse. L'Ile verte. Berg International, Paris, 1979, p.31.

(٧٧) R Mauvezin, 1987, p. 34. Walter F. Otto, Essais sur le mythe, T.E

(٧٨) Ibid, p. 33-34.

(٧٩) ?mile Durkheim, Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie. PUF, Paris, 1968, p. 116.

(٨٠) Jean Maisonneuve, Les rituels, PUF, Paris, 1988, p. 9 et p. 12

(٨١) E. Durkheim, opus cité, p.22

(٨٢) Ibid, p. 23

(٨٣) Ibid, p. 117

(٨٤) W. Otto, opus cité, p.6

(٨٥) Ibid, p. 11

(٨٦) Ibid, p. 19

(٨٧) M. Elliade, opus cité, p. 22

(٨٨) G. Durand, opus cité, pp. 86-87

(٨٩) W. Otto, opus cité, pp. 45.

(٩٠) Malek Chebel, L'imaginaire arabo-musulman. Presses Universitaires de France, Paris, 1993, p. 303.

(٩١) Ibid, p. 303-304.

(٩٢) Salah Stétié, Lumière sur lumière ou l'Islam créateur, Les cahiers de l'egaré, Marseille, 1992, p. 139.

(٩٣) Ibid, p. 141.

(٩٤) مقدمة ابن خلدون، الجزء الثالث، تحقيق الدكتور على عبد الواحد وافي، لجنة البيان العــربى، ١٩٦٠ . ص ١٠٦٨

(٩٥) نفسه، ص ١٠٧٠

(٩٦) Joseph Chelhod, Les structures du sacré chez les Arabes, Maisonneuve et Larose, Paris, 1964, p. 245.

(٩٧) Frédéric Laupie, Leçon philosophique sur la représentation, Presses Universitaires de France, Paris, 2001, p. 120.

L. Massignon, opus cité, p. 28. (٩٨)

M. Chebel, opus cité, p. 35. (٩٩)

S. Stétié, opus cité, p. 61-62. (١٠٠)

Henri Bergson, La Pensée et le Mouvant. Essais et conférences, PUF, Paris, (١٠١)
1966, p.19.

Ibid, p. 30 (١٠٢)

Massignon, opus cité, p. 320. (١٠٣)

G. Deleuze, L'Image-mouvement, Les Editions de Minuit, Paris, 1983, p. 33. (١٠٤)

Ibid, p. 95 (١٠٥)

Ibid, p. 196. (١٠٦)

Amina Hassan, La Représentation de la réussite sociale dans le cinéma égypti- (١٠٧)
Thèse de doctorat de l'Université Par- : en des années soixante dix. Microfiche
et suiv. : I, Paris, 1993-1994, directeur is Marc Ferro. p. 381

Ibid, p. 558. (١٠٨)

Jean Maisonneuve, La dynamique du groupe, Presses Univeristaires de (١٠٩)
France, Paris, 1976, p. 82.

Ibid, p. 65 (١١٠)

J. Maisonneuve, Les rituels, opus cité, p. 14 (١١١)

Frédéric Laupie, opus cité, p. 61. (١١٢)

Pascal Moliner, Images et représentations sociales. De la théorie des représ- (١١٣)
entations à l'étude des images sociales. Presses Universitaires de Grenoble,
1996, p. 37.

Youssef Ishagpour, Le Cinéma. Un exposé pour comprendre. Un essai pour (١١٤)
réfléchir. Flammarion, Paris, 1996, p. 89.

Gilbert Delanoue, Moralistes et politiques musulmans dans l'egypte du XIXe (١١٥)
siècle (1798-1882). Institut français d'archéologie orientale du Caire, 1982, p.
74-75.

(١١٦) رفاعة رافع الطهطاوى، تخليص الإبريز فى تلخيص باريز، تحقيق مهدى علام، أحمد أحمد بدوى وأنور لوقا، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابى الحلبى وأولاده بمصر، ص. ٥٧

(١١٧) نفسه، ص. ٥٨

(١١٨) نفسه، ص. ٢٩٩

(١١٩) انظر على سبيل المثال: مقارنته بين الفرنساوية والمصريين من حيث الاهتمام بالنظافة فيقول: "كما أن أهل مصر فى قديم الزمان كانوا أيضًا أعظم أهل الدنيا نظافة، ولم يقلدهم ذراريهم وهم القبطة فى ذلك." (ص. ١٥٩)

(١٢٠) لويس عوض، تاريخ الفكر المصرى الحديث من عصر إسماعيل إلى ثورة ١٩١٩، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٠ ص. ٢٧٥

(١٢١) Albert Hourani, Histoire des peuples arabes, Seuil, Paris, 1993, p. 46.

(١٢٢) Jacques Berque, Les Arabes entre hier et demain, Seuil, Paris, 1970, pp. 294-295.

(١٢٣) Josiane Boulad-Ayoub, Mimes et parades. L'activité symbolique dans la vie sociale, L'Harmattan, Paris, 1995, p.304

(١٢٤) Pascal Moliner, Images et représentations sociales. De la théorie des représentations à l'étude des images sociales. Presses universitaires de Grenoble, 1996, p. 55-56

(١٢٥) Roland Barthes, Le plaisir du texte, Seuil, Paris, 1973, p.11

(١٢٦) Daniel Castillo Durante, Du stéréotype à la littérature, XYZ, Montréal, 1994, p. 69.

(١٢٧) Michel de Certeau, L'invention du quotidien. I- Arts de faire. Gallimard, Paris, 1990, p. 54-55.

(١٢٨) Jean-Jacques Luthi, L'egypte des rois, 1922-1953, L'Harmattan, Paris, 1997, p. 98.

(١٢٩) Sawsan El-Messiri, Ibn al-balad. A concept of Egyptian identity, E. J. Brill, Leiden, 1978, p. 39.

(١٣٠) Amina Hassan, La Représentation de la réussite sociale dans le cinéma égypti- Thèse de doctorat de l'Université Par- : en des années soixante dix. Microfiche Marc Ferro. P. 561 : I, Paris, 1993-1994, directeur is

(١٣١) Sawsan El-Messiri, opus cité, p.5

(١٣٢) Jean-Jacques Luthi, opus cité, p. 21

(١٣٣) Jacques Berque, opus cité, p. 283-284

(١٣٤) entre les « Pacte d'honneur artisanal », ou « Futuwwa »La » Louis Massignon, , in Parole donnée, Seuil, Paris, 1983,« travailleurs musulmans au Moyen Age p.353

(١٣٥) Ibid, p. 358

(١٣٦) Ibid, p. 349

(١٣٧) The changing role of the futuwwa in the social structure of» Sawsan El-Messiri, in Patrons and clients in Mediterranean societies (Ernest Gellner and « Cairo John Waterbury, ed.) Duckworth, London, 1977, p.240-241

(١٣٨) Mahfouz par Mahfouz. Entretiens avec Gamal Ghitany, Editions Sindbad, Paris, 1991, p. 54-55.

(١٣٩) Benedict Anderson, Imagined Communities. Reflexions on the origin and spread of Nationalism, Verso, London, 1996 (7e édition), p. 36

(١٤٠) Maxime Rodinson, Les Arabes, Presses Universitaires de France, Paris, 1979, p. 155.

(١٤١) Louis Massignon, Sur l'Islam, L'Herne, Paris, 1995, p. 336-337

(١٤٢) Maxime Rodinson, opus cité, p. 119

(١٤٣) Cf. Samir Amin, La nation arabe. Nationalisme et Luttes de classes, Les Editions de Minuit, Paris. 1976.

(١٤٤) لويس عوض، سبق ذكره، ص. ٢٧١

(١٤٥) Jacques Berque, opus cité, p.225

(١٤٦) Les Editions de Gilles Deleuze et Félix Guattari, Qu'est-ce que la philosophie Minuit, Paris, 1991, p. 111.

(١٤٧) Ibid, p. 186.

(١٤٨) Ibid, p. 192.

Jean Maisonneuve, La dynamique des groupes, collection que sais-je, Presses (١٤٩)
Universitaires de France, Paris, 1976, p. 77.

May Telmissany, "Pour un cinéma mineur", in Quelle diversité face à Holly- (١٥٠)
wood?, Revue Cinémaction, Hors-série, Paris: Editions Corlet, 2001 Pp. 112-116.

قائمة المراجع

تاريخ السينما العالمية ونظرية الفيلم:

Histoire et théorie du cinéma

- Agel, Henri, *L'espace cinématographique.* Éditions Universitaires Jean-Pierre Delarge, Paris, 1978.

- Akerman, Aurélie et Grenier, Lise, *Cités-Cinés.* Éditions Ramsay, Paris, 1987.

- Balazs, Béla, *Le Cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau.* Payot, Paris, 1976 (traduit de l'allemand par Jacques Chavy).

- Belmans, Jacques, *La Ville dans le cinéma . de Fritz Lang à Alain Resnais.* A.de Boeck, Bruxelles, 1997.

- Bonitzer, Pascal, *Le champ aveugle. Essais sur le réalisme au cinéma.* Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Paris, 1999.

- Deleuze, Gilles, *Cinéma 1 : L'image-mouvement.* Les Éditions de Minuit, Paris, 1983.
  Cinéma 2 : L'image-temps. Les Éditions de Minuit, Paris, 1985.

- Desgoutte, Jean-Pierre, *L'Utopie cinématographique. Essai sur l'image, le regard et le point de vue.* Éditions L'Harmattan, Paris, 1997.

- Esquenazi, Jean-Pierre, *Film, Perception et Mémoire.* Éditions L'Harmattan, Paris, 1994.

- Ferro, Marc, *Analyse de film, Analyse de sociétés. Une source nouvelle pour l'Histoire.* Hachette, Paris, 1975.

- Gardies, André, «L'espace du récit filmique : Propositions», in *Cinémas de la Modernité : films, Théories, Colloque de Cerisy,* dirigé par Dominique Château, André Gardies et François Jost, Éditions Klincksieck, Paris, 1981.

- Gardies, André, *L'espace au cinéma.* Méridiens Klincksieck, Paris, 1993.

- Goldmann, Annie, *Cinéma et société moderne. Le cinéma de 1958 à 1968 : Godard, Antonioni, Resnais, Robbe-Grillet.* Denoël/Gonthier, Paris, 1974.

- Hennebelle, Guy, *Quinze ans de cinéma mondial. 1960-1975.* Éditions du Cerf, Paris, 1976.

- Ishagpour, Youssef, *Le Cinéma. Un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*. Flammarion, Paris, 1996.

- Metz, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*. Tomes I et II, Editions Klincksieck, Paris, 1972-1975.
  Le signifiant imaginaire. Christian Bourgois, Paris, 1993.

- Mitry, Jean, *La sémiologie en question. Langage et cinéma*. Les Editions du Cerf, Paris, 1987.

- Morin, Edgar, *Le cinéma ou l'Homme imaginaire*. Les Éditions de Minuit, Paris, 1956.

- Pasolini, Pier Paolo, *L'Expérience hérétique*. Payot, Paris, 1976.

- Rohmer, Eric, *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*. 10/18 Union Générale d'Éditions, Paris, 1977.

- Ruiz, Raoul, *Poétique du cinéma*. Dis Voir, Paris, 1995.

- Sato, Jun, *De l'espace à l'écran*. Éditions de l'Espace Européen, Nanterre, 1991.

- Serceau, Michel, «La ville dans le néoréalisme » in *Architecture, Décor et Cinéma, CinémAction* no 75, Corlet, Paris, 1995. P.44 à 55.

تاريخ السينما المصرية والعربية :

Histoire des cinémas égyptien et arabe

- Arasoughly, Alia (ed.), *Screens of life. Critical Film writing from the Arab World.* World Heritage Press, Sainte-Hyacinthe, Québec, 1996.

- Collectif (sous la direction de Mouny Berrah, Claude-Michel Cluny), *Les Cinémas Arabes*, Cinémaction no. 43, Corlet, Paris, 1985.

- Collectif (sous la direction de Samir Farid), *Le Caire et le cinéma égyptien.* CEDEJ, le Caire, 1990.

- Collectif, *Arab cinematics : Toward the New and the alternative*, Alif. Journal of Comparative Poetics, no 15. American University in Cairo Press, Cairo, 1995.

- El-Hadary, Ahmad, *Tarikh al-cinema fi Misr (Histoire du cinéma en Égypte. 1896-1930)*. Éditions du Ciné-club, le Caire, 1989.

- Farid, Samir, *Al-waqe'yia al-gadida fil cinema al-misriya. (Le néoréalisme dans le cinéma égyptien)*. GEBO, le Caire, 1992.

- Ghali, Noureddine, «Reflets et mirages du cinéma égyptien » in *Jeune Cinéma*, no 83, Paris, janvier 1975. P.1à 8.

- Hassan, Amina, *La représentation de la réussite sociale dans le cinéma égyptien des années soixante dix*. Thèse de doctorat de l'Université Paris I, 1993-1994. Sous la direction de Marc Ferro. (Microfiche).

- Larouche, Michel, «L'esthétique de Chahine » in *Chahine et le cinéma égyptien. Dérives* no 43, Montréal, 1984. P. 27 à 50.

- Shafik, Viola, *Arab cinema. History and cultural identity*. The American University in Cairo Press, le Caire, 1998.

- Thoraval, Yves, *Regards sur le cinéma égyptien*. Dar El Machrek, Beyrouth, 1975.

- Thoraval, Yves, *Les Cinémas du Moyen-Orient. Iran. Égypte. Turquie*. Séguier, Paris, 2000.

- Wacef, Magda, (sous la direction de), *Égypte. 100 ans de cinéma*. Institut du Monde Arabe, Paris, 1995.

مصر والعالم العربى: التاريخ والمجتمع

Égypte et Monde Arabe : histoire et société

- Abu-Lughod, Janet, *Cairo. 1001 Years of the city Victorious*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1971.
  «The Islamic city – historic myth, Islamic essence, and contemporary relevance», *in The International Journal of Middle East Studies*, vol. 19 (2), Cambridge University Press, March 1987.

- Al-Tahtawi, Rifaa, *L'Or de Paris*. Sindbad, Paris, 1988. (Traduit de l'arabe et annoté par Anouar Louca).

- Amin, Samir, *La nation arabe. Nationalisme et luttes de classes*. Les Éditions de Minuit, Paris, 1976.

- Amin, Samir, et El Kenz, Ali, *Le monde arabe. Enjeux sociaux. Perspectives méditerranéennes*. L'Harmattan, Paris, 1993.

- Bates, Daniel et Rassam, Amal, *Peoples and cultures of the Middle East*, Prentice-Hall, New Jersey, 1983.

- Berque, Jacques, *Les Arabes d'hier à demain*. Seuil, Paris, 1976. (3e édition revue et commentée).

- Chevalier, Dominique (et al.), *L'espace social de la ville arabe*, G.-P. Maisonneuve et Larose, Paris, 1979.

- Chebel, Malek, *L'Imaginaire arabo-musulman*. Presses Universitaires de France, Paris, 1993.

- Chelhod, Joseph, *Les structures du Sacré chez les Arabes*. G.-P. Maisonneuve et Larose, Paris, 1964.

- Delanoue, Gilbert, *Moralistes et politiques musulmans dans l'Égypte du XIXe siècle (1798-1882)*. Institut français d'archéologie orientale du Caire, 1982.

- El-Messiri, Sawsan, *Ibn al-balad. A concept of Egyptian Identity*, E. J. Brill, Leiden, 1978.
  «The changing role of the *futuwwa* in the social structure of Cairo » in *Patrons and clients in Mediterranean societies* (Ernest Gellner and John Waterbury, ed.) Duckworth, London, 1977.

- El-Sioufi, Mohamad, *A Fatimid Harah : its physical, social and economic structure*, The Agha Khan Programme for Islamic Architecture, Harvard University, 1981.

- Gardet, Louis, *L'Islam. Religion et communauté*. Desclée de Brouwer, France, 1970.

- Hourani, Albert, *Histoire des peuples arabes*. Éditions du Seuil, Paris, 1993. (Traduit de l'anglais par Paul Chemla).

- Ibn Khaldun, *Discours sur l'Histoire Universelle*, Thesaurus/Sindbad, Paris, 1997 (traduit de l'arabe par Vincent Monteil).

- Khalil, A.M. *Cairo : an analytical case study of an Arab-Islamic city*, Master of architecture, The Univesity of Texas at Arlington, August 1990.

- Luthi, Jean-Jacques, *L'Égypte des rois, 1922-1953*. L'Harmattan, Paris, 1997.

- *Mahfouz par Mahfouz*. Entretiens avec Gamal Ghitany, Editions Sindbad, Paris, 1991.

- Massignon, Louis, *Parole Donnée*, Seuil, Paris, 1983.
  Sur l'Islam, L'Herne, Paris, 1995.

- Nadim, Nawal al-Messiri. « Family relationships in a harah in Cairo ». in *Arab society in transition. Social science perspectives*. edited by Saad Eddin Ibrahim & Nicholas Hopkins. The American University in Cairo Press. Cairo. 1985. (pp. 212-222).
- Rabi', Muhammad Mahmoud. *The political theory of Ibn Khaldun*. E.J.Brill. Leiden. 1967.
- Rodinson, Maxime, *Les Arabes*. Presses Universitaires de France. Paris, 1979 (2e édition).
- Said, Edward. *Orientalism*. Vintage Books. 1979.
- Stétié, Salah. *Lumière sur lumière ou l'Islam créateur*. Les cahiers de l'Égaré Marseille. 1992.
- Vial, Charles, «Le Caire des romanciers égyptiens. » in *Annales Islamologique:* VIII, IFAO. le Caire. 1969 (p.151-165).

مراجـــع عامــــة:

Ouvrages généraux

- Anderson. Benedict. *Imagined communities*. Verso. London. New York. 1996. (7e édition)
- Baudrillard, Jean, *Simulacres et simulation*, Éditions Galilée, Paris, 1981.
- Bergson, Henri. *La pensée et le mouvant. Essais et conférences*. Presses Universitaires de France. Paris. 1966.
- Boulad-Ayoub, Josiane, *Mimes et parades. L'activité symbolique dans la vie sociale*. L'Harmattan. Paris, 1995.
- Brisson, Luc, *Introduction à la philosophie du mythe*. Librairie philosophique J Vrin. Paris. 1996.
- Castillo-Durante, Daniel. *Du stéréotype à la littérature*. XYZ, Montréal, 1994.
- Chebel, Malek. *La formation de l'identité politique*. Presses Universitaires de France, Paris. 1986.
- Curtis, William Jr., *Modern Architecture since 1900*. Prentice-Hall, Phaidon Pres Limited. Oxford. 1987.
- Debord. Guy. *La société du spectacle*. Gallimard, Paris. 1992. *Commentaires sur la société du spectacle*. Éditions Gérard Lebovici. Paris. 1988.

- De Certeau, Michel, Luce Giard et Pierre Mayol, *L'invention du quotidien. 2. Habiter, cuisiner*. Gallimard, Paris, 1994.

- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*. Les Éditions de Minuit, Paris, 1975.
  Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux, Éditions de Minuit, Paris, 1980.
  Qu'est-ce que la philosophie ?, Éditions de Minuit, Paris, 1991.

- Durand, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, L'Ile Verte, Berg International, Paris, 1979.

- Durkheim, Émile, *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1968. (5e édition)

- Eliade, Mircéa, *Images et symboles. Essai sur le symbolisme magico-religieux*, NRF Gallimard, Paris, 1952.

- Hentsch, Thierry, *L'Orient imaginaire*. Les Éditions de Minuit, Paris, 1988.

- Jamme, Christophe, *Introduction à la philosophie du mythe. Epoque moderne et contemporaine*. Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1995.

- Laupie, Frédéric, *Leçon philosophique sur la représentation*. Presses Universitaires de France, Paris, 2001.

- Ledrut, Raymond, *Les images de la ville*. Éditions Anthropos, Paris, 1973.

- Lefebvre, Henri, *Du rural à l'urbain*. Textes rassemblés par Mario Gaviria, Éditions Anthropos, Paris.1970.
  La production de l'espace, Éditions Anthropos, Paris, 1974.

- Maisonneuve, Jean, *La dynamique des groupes*, Presses Universitaires de France, Paris, 1976.
  Les Rituels, Presses Universitaires de France, Paris, 1988.

- Maffesoli, Michel, *La conquête du présent. Pour une sociologie de la vie quotidienne*. Presses Universitaires de France, Paris, 1979.

- Moliner, Pascal, *Images et représentations sociales. De la théorie des représentations à l'étude des images sociales*. Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 1996.

- Morin, Edgar, *Nul ne connaît le jour qui naîtra*. Stanké, Montréal, 2000.

- Otto, Walter, *Essais sur le mythe*. T.E.R. Mauvezin, Paris, 1987.

- Shils, Edward, *Center and periphery. Essays in Macrosociology.* The University of Chicago Press. Chicago and London, 1975.

- Tonnies, Ferdinand, *Communauté et société. Catégories fondamentales de la sociologie pure.* Presses Universitaires de France, Paris, 1944. (traduit de l'allemand par J. Leif).

- Zannad Bouchrara, Traki, *La ville mémoire. Contribution à une sociologie du vécu.* Méridiens Klincksieck, Paris, 1994.

قائمة الأفلام المصرية المذكورة

١ – الوردة البيضاء، محمد كريم، ١٩٣٢

٢ – يحيا الحب، محمد كريم، ١٩٣٨

٣ – العزيمة، كمال سليم، ١٩٣٩

٤ – الورشة، استفان روستي، ١٩٤٠

٥ – ممنوع الحب، محمد كريم، ١٩٤٢

٦ – لو كنت غني، هنري بركات، ١٩٤٢

٧ – بنت ذوات، يوسف وهبي، ١٩٤٢

٨ – جوهرة، يوسف وهبي، ١٩٤٣

٩ – ابن الحداد، يوسف وهبي، ١٩٤٤

١٠ – السوق السوداء، كامل التلمساني، ١٩٤٥

١١ – المظاهر، كمال سليم، ١٩٤٥

١٢ – هذا ما جناه أبي، هنري بركات، ١٩٤٥

١٣ – لك يوم يا ظالم، صلاح أبو سيف، ١٩٥١

١٤ – الأستاذة فاطمة، فطين عبد الوهاب، ١٩٥٢

١٥ - مسمار جحا، إبراهيم عمارة، ١٩٥٢

١٦ - حضرة المحترم، عباس كامل، ١٩٥٢

١٧ - بنت الأكابر، أنور وجدى، ١٩٥٣

١٨ - ابن الحارة، عز الدين ذو الفقار، ١٩٥٣

١٩ - فتوات الحسينية، نيازى مصطفى، ١٩٥٤

٢٠ - الجسد، حسن الإمام، ١٩٥٥

٢١ - درب المهابيل، توفيق صالح، ١٩٥٥

٢٢ - القلب له أحكام، حلمى حليم، ١٩٥٦

٢٣ - شباب امرأة، صلاح أبو سيف، ١٩٥٦

٢٤ - حبيبى الأسمر، حسن الصيفى، ١٩٥٨

٢٥ - إسماعيل ياسين فى مستشفى المجانين، عيسى كرامة، ١٩٥٨

٢٦ - أحبك يا حسن، حسين فوزى، ١٩٥٨

٢٧ - شارع الحب، عز الدين ذو الفقار، ١٩٥٨

٢٨ - هذا هو الحب، صلاح أبو سيف، ١٩٥٨

٢٩ - حكاية حب، حلمى حليم، ١٩٥٩

٣٠ - بداية ونهاية، صلاح أبو سيف، ١٩٦٠

٣١ - السفيرة عزيزة، طلبة رضوان، ١٩٦١

٣٢ - زقاق المدق، حسن الإمام، ١٩٦٣

٣٣ – بين القصرين، حسن الإمام، ١٩٦٤

٣٤ – فجر يوم جديد، يوسف شاهين، ١٩٦٥

٣٥ – خان الخليلى، عاطف سالم، ١٩٦٦

٣٦ – قصر الشوق، حسن الإمام، ١٩٦٧

٣٧ – خللى بالك من زوزو، حسن الإمام، ١٩٧٢

٣٨ – حمام الملاطيلى، صلاح أبو سيف، ١٩٧٣

٣٩ – غرباء، سعد عرفة، ١٩٧٣

٤٠ – السكرية، حسن الإمام، ١٩٧٣

٤١ – بدور، نادر جلال، ١٩٧٤

٤٢ – السقا مات، صلاح أبو سيف، ١٩٧٧

٤٣ – إلى المأذون يا حبيبى، محمد فريد، ١٩٧٧

٤٤ – الأقمر، هشام أبو النصر، ١٩٧٨

٤٥ – انتبهوا أيها السادة، محمد عبد العزيز، ١٩٨٠

٤٦ – الباطنية، حسام الدين مصطفى، ١٩٨٠

٤٧ – خمسة باب، نادر جلال، ١٩٨٣

٤٨ – الراقصة والطبال، أشرف فهمى، ١٩٨٤

٤٩ – الوداع يا بونابرت، يوسف شاهين، ١٩٨٥

٥٠ – اليوم السادس، يوسف شاهين، ١٩٨٥

٥١ – الحرافيش، حسام الدين مصطفى، ١٩٨٦

٥٢ – الجوع، على بدرخان، ١٩٨٦

٥٣ – للحب قصة أخيرة، رأفت الميهى، ١٩٨٦

٥٤ – يوم مر يوم حلو، خيرى بشارة، ١٩٨٨

٥٥ – كابوريا، خيرى بشارة، ١٩٩٠

٥٦ – شحاتين ونبلاء، أسماء البكرى، ١٩٩١

٥٧ – الكيت كات، داود عبد السيد، ١٩٩١

٥٨ – أى أى، سعيد مرزوق، ١٩٩٢

٥٩ – ليه يا بنفسج، رضوان الكاشف، ١٩٩٣

٦٠ – عفاريت الأسفلت، أسامة فوزى، ١٩٩٥

٦١ – ميت فل، رأفت الميهى، ١٩٩٦

٦٢ – أمريكا شيكا بيكا، خيرى بشارة، ١٩٩٦

٦٣ – جنة الشياطين، أسامة فوزى، ١٩٩٩

٦٤ – المدينة، يسرى نصرالله، ٢٠٠٠

٦٥ – الساحر، رضوان الكاشف، ٢٠٠١

المؤلفة/ المراجعة فى سطور:

مى التلمسانى

روائية وأستاذ الدراسات العربية والسينما بجامعة أوتاوا، كندا. أسهمت فى إثراء المكتبة السينمائية العربية بثلاثة كتب مترجمة تناولت تاريخ السينما العربية والمدارس السينمائية الكبرى وفن المونتاج. ونشرت باللغتين الفرنسية والإنجليزية عدداً من الدراسات السينمائية المهمة فى كتب ودوريات أكاديمية، من بينها دراسة عن السينما الكيبكية والأدب، وفصل فى كتاب عن المخرجة الهندية الكندية ديبا مهتا، وعدد من الدراسات عن المخرجين العرب فى المهجر مثل ميشيل خليفى ونادر مكناش. صدر لها من تحريرها كتاب عن المفكر الفلسطينى الأمريكى إدوارد سعيد (نشر فى إنجلترا، ٢٠١٠) كما نشر هذا الكتاب عن الحارة فى السينما المصرية بالفرنسية فى ألمانيا عام (٢٠١١) ومن أعمالها الإبداعية دنيازاد (١٩٩٧) وهليوبوليس (٢٠٠٠) وللجنة سور (٢٠٠٩) وأكابيلا (٢٠١٢).

المترجمة فى سطور:

رانيا فتحى

أستاذ مساعد الأدب الفرنسى والمقارن بكلية الآداب - جامعة القاهرة نشرت العديد من الدراسات حول شعر المقاومة وأدب الشهادة والأدب المصرى المكتوب بالفرنسية.

من ترجماتها:

- الحوارات المعفرتة وتفانين تانية بصوتين، مسرحية بالعامية المصرية، تأليف الكاتب الفرنسى رولان دبيبار، القاهرة، دار إلياس للنشر، ٢٠١٠.
- ألفياتاء، مجموعة قصائد (طبعة مزدوجة اللغة: الفرنسية / العربية)، مارسيليا، Leport ajauni، ٢٠١١.
- مختارات من أشعار إيمى سيزار، قدمت ضمن عرض مسرحى (مزدوج اللغة) بباريس فى سبتمبر ٢٠٠٥.

التصحيح اللغـوى : **نهلة فيصل**

الإشـــراف الفنـــى : **حسن كامل**